P149

ACADEMIA ROMÂNĂ
INSTITUTUL DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ „G. CĂLINESCU”

Revista de istorie și teorie literară

ANUL XLV
3-4
iulie–decembrie
1997

P 4608

În acest număr:

• *CENTENAR TUDOR VIANU* (studii și articole de DAN GRIGORESCU, FLORIN MIHĂILESCU, AL. SĂNDULESCU, GABRIELA DUDA, GEORGE GANĂ, VASILE LUNGU)
• *Studii de literatură comparată și teorie literară*
• *Clasicii noștri* (studii despre GH. ASACHI, MIHAIL SORBUL, MATEIU I. CARAGIALE)

BIBLIOTECA G. CĂLINESCU

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Revista

de istorie şi teorie literară

Apare sub egida

INSTITUTULUI DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ „G. CĂLINESCU" AL ACADEMIEI ROMÂNE

Director onorific: **Zoe DUMITRESCU BUŞULENGA**

Director: **Dan GRIGORESCU**

COLECTIVUL DE REDACŢIE:

Secretar general de redacţie: Nicolae MECU
Redactori: Laurenţiu HANGANU, Constantin HÂRLAV, Adriana MITU, Andrei NESTORESCU
Redactor (Editura Academiei): Adriana GRECU
Tehnoredactor: Diana RUSU

CONSILIUL EDITORIAL:

Mircea ANGHELESCU, Alexandru CIORĂNESCU (Tenerife), Paul CORNEA, Crişu DASCĂLU, Klaus HEITMANN (Heidelberg), Nicolae MANOLESCU, Dan MĂNUCĂ, Mihai MORARU, Liviu PETRESCU, Mircea POPA, Al. SĂNDULESCU, Eugen SIMION, Emil TURDEANU (Paris), Stan VELEA

Redacţionale:

- Colaboratorii sunt rugaţi să trimită textele dactilografiate potrivit normelor curente. Manuscrisele nepublicate nu se restituie.
- Corespondenţa, cărţile şi periodicele destinate recenzării se vor trimite pe adresa redacţiei: 76117 Bucureşti, Calea 13 Septembrie nr. 13, sector 5, telefon 410 38 46, 410 32 00 (int. 2023).
- Abonamentele din ţară şi din străinătate se primesc la **RODIPET S.A.,** Piaţa Presei Libere nr. 1, P.O. Box 33–57, fax 401-222 64 07, tel. 401-618 51 03, 401-222 41 26, Bucureşti, România; **ORION PRESS IMPEX 2000,** P.O. 77–19, tel. 653 79 85, fax. 401 324 638, Bucureşti, România.
- Vă puteţi adresa şi **EDITURII ACADEMIEI ROMÂNE,** Calea 13 Septembrie nr. 13, sector 5, Bucureşti, telefon: 410 32 00/1216; C.P. 5–42, Fax: 410 39 83.

© 2000 **EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE**

ADRESA EDITURII
Calea 13 Septembrie nr. 13
76117 Bucureşti, C.P. 5-42
Telefon 410 38 46/2119

ADRESA REDACŢIEI
Calea 13 Septembrie nr. 13
76117 Bucureşti
Telefon 410 32 00, Fax: (401)312 43 05

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Revista

de istorie şi teorie literară

Anul XLV **Nr. 3 – 4** **iulie – decembrie 1997**

SUMAR

CENTENAR TUDOR VIANU

DAN GRIGORESCU, Un model spiritual 185
FLORIN MIHĂILESCU, Tudor Vianu sau obiectivitatea ca formă de spirit 189
AL. SĂNDULESCU, Recitind *Arta prozatorilor români* 195
GABRIELA DUDA, Actualitatea stilisticii lui Tudor Vianu 203
GEORGE GANĂ, Tudor Vianu în două călătorii 211
VASILE LUNGU, Profesorul de europeism 221
TUDOR VIANU INEDIT: Problemele interpretării literare; Sentimentul corpului şi sportul modern în cultura modernă; Ziarele şi arta tiparului; Conferinţă: *Despre metaforă*, ţinută la Universitatea din Cluj la 4 decembrie, 1939; Idei, oameni şi fapte. Epicureismul maselor 227
RECENZII: *Scrisori către Tudor Vianu*, III (1950–1964). Ediţie îngrijită de Maria Alexandrescu Vianu şi Vlad Alexandrescu, note de Geo Şerban, postfaţă de Florin Ţurcanu. Editura Minerva, Bucureşti, 1997 (*Emil Moangă*); *Tudor Vianu în conştiinţa criticii*, prefaţă de Zoe Dumitrescu Buşulenga, antologie de Emil Moangă şi Daniel Cristea-Enache, coordonator: Dan Grigorescu, Editura Floarea Darurilor, Bucureşti, 1997 (*Constantin Hârlav*); VASILE LUNGU, *Viaţa lui Tudor Vianu*, Editura Minerva, Bucureşti, 1997 (*Nicolae Mecu*) 243

LITERATURĂ COMPARATĂ ŞI TEORIE LITERARĂ

MICHAELA ŞCHIOPU, Amintirea unui profesor: Ramiro Ortiz 247
ELIZA MIRUNA GHIL, Statutul actual al literaturii comparate în universităţile americane 257
ALEXANDRA CIOCÂRLIE, *Indignatio* – sens etic şi sens retoric 267
ALEXANDRA CRĂCIUN, Umbra lui Cervantes 281

CLASICII NOŞTRI

AUREL SASU, Literatură şi istorie 289
RODICA ŞTEFAN, Naturalismul în teatrul românesc. Mihail Sorbul 295
LAURENŢIU HANGANU, Decadentism şi sexualitate: imaginea „femeii fatale" în opera lui Mateiu I. Caragiale (I) 307

RITL, XLV, 1997, nr. 3–4, p. 183–344, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

GLOSE

PAUL CERNOVODEANU, Fragmente autonome din cronografele de tip Danovici 31317

CĂRȚI ȘI REVISTE

ZILOT ROMÂNUL, *Opere complete* (Cristina Bârsan); DAN HORIA MAZILU, *Introducere în opera lui Dosoftei* (Cristina Bârsan); DRAGOȘ MOLDOVANU, *Dimitrie Cantemir între Orient și Occident* (Cristina Bârsan); ELENA NICULIȚĂ-VORONCA, *Datinile și credințele poporului român*, adunate și așezate în ordine mitologică (Viorica Nișcov); ION AGÂRBICEANU, *Opere. 15. Romane. 9. Prăbușirea* (Constantin Hârlav); ALEXANDRU CIORĂNESCU, *Ion Barbu* (Emil Moangă); MIRCEA ELIADE, *Coloana nesfârșită. Teatru.* (Aurora Niță); FLORIN FAIFER, *Cordonul de argint* (Gabriela Duda); MARIAN POPESCU, *Oglinda spartă. Teatrul românesc după 1989* (Stan Velea); STAN VELEA, *Adam Mickiewicz. Vârstele romanticului patriot* (Marian Vasile); CLARA LILIANA DRAGOȘ, *Anglia – model în cultura română modernă (1800–1850)* (Mircea Popa); ROBERT STOREY, *Mimesis and the Human Animal. On the Biogenetic Foundations of Literary Representatition* (Emil Moangă) 3227

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

UN MODEL SPIRITUAL

Dan Grigorescu

Pentru multe generații de studenți, Tudor Vianu a fost *profesorul* prin excelență. El a fost un adevărat model spiritual de la care s-au putut învăța încrederea în valoare (căreia, de altfel, i-a consacrat câteva lucrări fundamentale), respingerea oricărei tentații a diletantismului, rigoarea ce refuza orice comoditate a gândirii, deschiderea spre cele mai largi orizonturi ale diverselor discipline umaniste. Principiul cardinal al didacticii sale era: „De la catedră nu trebuie să se transmită formule rigide și date, ci impulsuri permanente spre gândire". Ceea ce vorbește foarte clar nu numai despre viziunea educatorului, ci și a savantului, autor al unor cărți care au însemnat tot atâtea repere de-a lungul unor trasee în multe domenii ale cercetării umaniste.

Autor a aproape o sută de titluri de lucrări – istorie literară, estetică, stilistică, morfologia culturii, antropologie, axiologie . poet și traducător, memorialist, prefațator și îngrijitor de ediții, a fost unul dintre acei mari cărturari care nu au ostenit niciodată să lărgească frontierele investigației sale, dar mai ales să adâncească sensurile legăturilor dintre faptele de cultură, dintre epoci și dintre geografiile spirituale ale omenirii. Nu a fost, însă, câtuși de puțin, un om însingurat între cărți și nici nu iubea personaje – literare sau din realitatea imediată: era un superb convorbitor, înzestrat cu un admirabil simț al replicii, și știa să evoce cu haz și cu duioșie împrejurări și oameni pe care îi întâlnise. Studenții lui i-au putut simți întotdeauna marea generozitate, atenția discretă cu care participa la încercările grele din viața lor. Savantul, atât de sever cu sine, putea să fie foarte îngăduitor cu cei tineri; dar nu trecea cu vederea mulțumirea de sine (pe care o socotea oricând neîntemeiată, de vreme ce numai nemulțumirea față de ce ai izbutit să faci îți îngăduie să mergi mai departe), nici lenea intelectuală, nici lipsa respectului față de valori.

De la catedră, profesorul Vianu *oficia* ca într-un sacerdoțiu: întotdeauna îmbrăcat sobru, vorbea cu o minunată voce baritonală, însoțindu-se cu gesturi reținute, fără pic de emfază. Dar erau unele nume pe care le rostea cu neascunsă emoție: atunci privirea i se aprindea, gesturile îi deveneau mai largi, încercând, parcă, să cuprindă întreaga dimensiune a celui despre a cărui operă vorbea atunci: mai ales dacă acesta era Dante, Shakespeare, Goethe sau Eminescu...

În anii studenției noastre, nu încăpea nici o îndoială, știam foarte bine despre cine e vorba când spuneam „profesorul"; nu putea fi decât Tudor Vianu. Era respectat

RITL, XLV, 1997, nr. 3–4, p. 185–187, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

şi iubit, aşa cum el şi-a iubit şi şi-a respectat, la rândul său, profesorii; rosteştea cu pietate numele lui Rădulescu-Motru sau al lui P. P. Negulescu, chiar şi cândcând se apropia de anii senectuţii şi personalitatea sa se impusese de mult, cu autoritate în cultura românească. Respecta marea tradiţie, nu numai a învăţământului, ci a întregii vieţi spirituale; o dovedesc convingător cărţile sale în care cercetează atât fundamentele istoriei culturii româneşti moderne, cât şi pe cele ale spiritualităţii europene. Studiile de literatură comparată s-au îndreptat mai ales spre formele specifice ale continuităţii, ale raporturilor, de pildă, dintre Antichitate şi Renaştere. Într-o vreme în care comparatismul abia începuse să-şi clădească (şi nu numai în ţara noastră) o metodă proprie, coerentă – la edificarea căreia Tudor Vianu a contribuit decisiv –, el îşi îndrepta atenţia spre marile epoci de cultură. Într-un moment în care, pentru mulţi, literatura comparată echivala cu trudnica (şi, firească, utila – până la un punct) alcătuire de liste a surselor şi a influenţelor, profesorul Vianu postula metoda „marilor cărţi", a acelor texte care au modelat conştiinţa a unei întregi perioade a istoriei. Aici, la frontiera cu istoria şi cu filosofia culturii, cu istoria mentalităţilor, el a aşezat temelii comparatisticii moderne româneşti. Şi, se cuvine să observăm, aceasta se petrecea aproape simultan în cercetarea unor ţări cu o tradiţie mai veche.

Profesorul Tudor Vianu se afirmase încă de tânăr, la mijlocul anilor '20, când începea să predea cursul de estetică. Avea numai 37 de ani când publica, în 1934, primul volum al *Esteticii*, care sintetiza deopotrivă experienţa sa didactică din deceniul anterior şi pe aceea cuprinsă în cărţile publicate în această perioadă: *Dualismul artei* (1925), *Fragmente moderne* (1925), *Arta şi frumosul* (1931), *Concepţia raţionalistă şi istorică a culturii* (1929), *Idealul clasic al omului* (1934)... *Estetica* lui Tudor Vianu a fost cea dintâi încercare din ştiinţa românească în acest domeniu; cu publicarea celui de-al doilea volum (1936), autoritatea esteticianului era deplină.

În 1948, reforma învăţământului a afectat multe domenii ale educaţiei, năruind un întreg sistem a cărui eficacitate fusese probată de crearea unei intelectualităţi româneşti cu adevărat mature. Unul dintre efectele grave, în domeniul învăţământului universitar, a fost desfiinţarea esteticii ca disciplină didactică. Profesorul Vianu s-a văzut obligat să elaboreze, într-un timp extrem de scurt, programa unui nou curs – de literatură universală. El şi-a dat seama, de la bun început, că o tratare exhaustivă e imposibilă; şi s-a îndreptat, cu luciditate, spre „marile cărţi" ale omenirii. Aşa încât, transformarea treptată a viziunii istoriste, a succesiunii de micromonografii într-o sinteză comparatistă a fost firească. Timp de un deceniu şi jumătate, cât a fost şeful catedrei, ţinându-şi cursurile chiar şi atunci când era împovărat de alte îndatoriri culturale (secretar general al Comisiei naţionale pentru UNESCO, director general al Bibliotecii Academiei), profesorul Vianu a orientat sistematic obiectul studiului spre comparatism. Elocvent e, de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

altminteri, titlul volumului din 1960: *Studii de literatură universală şi comparată.* Fondator necontestat, la noi, al acestei discipline, unul dintre cei mai de seamă esteticieni, istorici literari, filosofi ai culturii din România, Tudor Vianu a fost creator de şcoală. Şi, mai presus de toate, un *om de cultură* în sensul pe care îl dădea el însuşi acestor cuvinte: „nu numai un om care a asimilat, dintr-o perspectivă personală, un volum impunător de cunoaştere. Dar, mai ales, care creează în jurul său o atmosferă culturală prielnică afirmării unor idei proprii".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

TUDOR VIANU
SAU
OBIECTIVITATEA CA FORMĂ DE SPIRIT

Florin Mihăilescu

Dacă există, aşa cum credem, pe lângă perechea tipologică introvertit–extravertit analizată de Jung, încă una, complementară, nu contradictorie, însă mai generală, şi anume aceea alcătuită din tipul subiectiv şi din cel obiectiv, atunci cu siguranţă că Tudor Vianu aparţine celei din urmă. Atitudinea subiectivă este, în chipul cel mai evident, caracteristică artistului, care exprimă într-o formă de acelaşi ordin o substanţă proprie, sau, pentru a vorbi mai corect aristotelic, o materie funciarmente lirică. În tinereţe, autorul *Artei prozatorilor români* a scris şi a publicat poezii, iar corespondenţa lui – din aceeaşi perioadă – atestă o dialectică interioară reprezentativă mai curând pentru un temperament liric decât pentru unul înclinat spre ordine şi disciplină intelectuală. Este însă Vianu, chiar şi la această vârstă, un om abandonat cu totul spontaneităţii şi disponibilităţilor lui sufleteşti, sau totul nu se dovedeşte la o analiză mai atentă altceva decât expresia unei crize juvenile şi a unei contaminaţii culturale atât de frecvente în adolescenţă, ca şi în prima tinereţe? Nu încape îndoială că savantul şi-a conservat fondul său liric atât în anii târzii ai maturităţii, cât şi în aceia ai senectuţii. Avem nenumărate mărturii memorialistice, în acest sens, care probează existenţa în structura personalităţii lui Vianu a unei sensibilităţi la fel de vibratile şi de delicate ca şi în vremea depărtatei sale tinereţi.

Dar Maiorescu n-a fost oare, netăgăduit, şi el, aşa cum îl putem descoperi în paginile sale de jurnal, un spirit cu rezerve de lirism, în orice caz de viaţă afectivă, împinsă uneori până la limita celui mai autentic dramatism? Şi totuşi personalitatea lui, ca şi aceea a urmaşului care i-a prelungit modelul, constituie o lecţie literalmente exemplară de moderaţie şi echilibru, de stăpânire şi seninătate intelectuală. Suntem aduşi astfel treptat spre încheierea că cele două tipuri în discuţie, cel subiectiv şi antonimul său, cel obiectiv, sunt mai vârtos, decât structuri de ordin temperamental, nişte modalităţi sau forme de manifestare a substanţelor spirituale. Numai aşa ne putem explica de ce în asemenea cazuri, precum cele evocate mai sus, avem de-a face cu cristalizări armonioase, clasice sau goetheene, prin care fără îndoială că s-au sublimat incalculabile conflicte şi convulsii pasionale, chiar dacă nu suntem convinşi că mult prea apăsata lor subliniere ar corespunde, semnificativ, adevăratului raport de forţe din dinamica interioară a celor două personalităţi. Căci, spre a ne întoarce exclusiv la cel ce ne interesează în

RITL, XLV, 1997, nr. 3–4, p. 189–193, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

aceste pagini, este un fapt prea bine cunoscut că tânărul Vianu a izbutit să-şi depăşească îndoielile şi frământările (cum a făcut-o înaintea lui şi Maiorescu) şi să se concentreze în direcţia unui efort de ordin intelectual, care i-a dat putinţa ca de a-şi trece un remarcabil doctorat, în timp ce bunul său coleg şi prieten Ion Barbu, poate mai intelectualist configurat în unele privinţe, nu fără legătură cu profesiunea lui de matematician, a cam hălăduit pe verzile meleaguri teutonice şi s-a întors în ţară fără diploma râvnită (o va obţine mai târziu, precum se ştie, cu strălucire, dar acasă).

Forma obiectivă a spiritului presupune, bineînţeles, o încredere în existenţa şi chiar în supremaţia lumii reale, încredere aşa de exact exprimată în binecunoscuta vorbă a lui Théophile Gautier. Dar ea implică, nu mai puţin, şi o atitudine de respect faţă de prezenţa constrângătoare a acestei lumi. Supunerea la obiect este, aşadar, o componentă fundamentală a unei atitudini ştiinţifice şi ca atare pozitive. Recunoaşterea existenţei obiectului şi cunoaşterea lui cât mai corectă alcătuiesc în ultimă instanţă coordonatele şi condiţiile unei atitudini, în acelaşi timp, de o profundă natură morală. Avem convingerea, întemeiată fireşte pe fapte şi pe argumente, că Tudor Vianu a întrupat în modul cel mai exemplar posibil această atitudine. Şi chiar dacă gânditorul nu ne-a mărturisit-o decât în puţine rânduri, opera lui întreagă reprezintă mărturia cea mai elocventă. Autorul *Esteticii* şi al *Filosofiei culturii* n-a fost desigur numai un savant, un erudit, un om de cercetare aplicată, ci şi un spirit teoretic, constructiv, iubitor al sintezei, al sistemului şi chiar al speculaţiei metafizice, încât trebuie să distingem în obiectivitatea lui şi o interferenţă naturală a prerogativelor subiectului ca organizator şi interpret al lumii. Cel mai bine se poate constata această în fond necesară complementaritate în viziunea lui Tudor Vianu asupra unuia dintre domeniile cardinale şi predilecte ale preocupărilor sale: problematica valorilor în estetică şi în filosofia culturii.

Cunoscută fiind interogaţia dilematică privitoare la caracterul subiectiv sau obiectiv al acestora, este deosebit de semnificativ să indicăm în esenţă soluţia teoreticianului român. Întâlnim o relativă oscilaţie, în această privinţă, între ceea ce putem numi, *mutatis mutandis*, transcendenţa şi imanenţa valorii. Într-un curs de estetică, ţinut în anul universitar 1932–1933, Vianu afirma şi argumenta în mai multe feluri obiectivitatea valorilor, notând că dimpotrivă „cine defineşte valoarea ca obiectul unei dorinţe nu acordă valorii o altă existenţă decât o existenţă psihologică şi subiectivă", ceea ce constituie, adaugă profesorul, „o părere împotriva căreia trebuie să ne înscriem în fals"[1]. Se ştie însă că în *Introducere la teoria valorilor* (1942), al cărei subtitlu, „întemeiată pe observaţia conştiinţei", este mai important decât pare la prima vedere, Vianu defineşte valoarea tocmai ca obiect al dorinţei şi menţine fireşte aceeaşi accepţie şi doi ani mai târziu în *Filosofia culturii*[2]. Recenzând cartea în „Revista Fundaţiilor Regale", lui Petru Comarnescu i s-a părut că „aici, în pretinsa anterioritate a dorinţei faţă de valori",

[1] *Opere*, vol. 13, Editura Minerva, 1987, p. 361.

[2] Cf. *Opere*, vol. 8, Editura Minerva, 1979, p. 73 şi 150.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

s-ar afla „punctul vulnerabil al perspectivei dlui Vianu"[3] şi tot el atrăgea atenţia asupra ideii autorului potrivit căreia „valorificarea lucrurilor, adică cuprinderea lor ca bunuri, presupune antecedenţa valorii". Însă Vianu, care procedează fenomenologic, menţiona că „dorinţa anticipează" într-adevăr valoarea, dar „în ordinea momentelor conştiinţei"[4], ceea ce nu înseamnă aşadar că ea se naşte din interiorul conştiinţei, căreia îi este în realitate exterioară sau, cum zice gânditorul cu un termen, poate nu tocmai potrivit, „excentrică", având adică o existenţă totuşi obiectivă[5]. Pe drept cuvânt, conchide unul dintre eminenţii editori şi exegeţi ai lui Vianu, George Gană, după ce semnalează complicaţiile şi nuanţele problemei, că în concepţia esteticianului nostru actul de valorificare „nu *atribuie*, ci *recunoaşte* valoarea"[6], fapt care consacră în ultimă instanţă convingerea cu privire la obiectivitatea fenomenelor axiologice. Sunt încă mult mai numeroase şi mai complexe implicaţiile statutului valorilor şi ale relaţiilor lor cu bunurile, pe care, de bună seamă şi din păcate, nu le putem urmări aici, pentru că, în fond, scopul nostru este altul, şi anume acela de a ilustra din mai multe puncte de vedere şi pe mai multe planuri încrederea savantului român în obiectivitatea supraindividuală a valorilor, a operelor şi a fenomenelor culturii.

Pe deplin convergentă cu această atitudine, este şi viziunea lui Tudor Vianu asupra elementelor de raţionalitate şi de iraţionalitate ale creaţiei artistice, analizate pe larg într-un curs universitar privind „Problemele filosofice ale esteticii", datând din 1944–1945, şi pe care autorul intenţiona, după toate probabilităţile, să-l publice. Fără a contesta sau a diminua câtuşi de puţin rolul foarte activ al factorilor iraţionali, concluzia cercetării înclină în direcţia sublinierii importanţei precumpănitoare a celorlalţi factori, consemnând oarecum în consens goethean că „geniul artistic este, aşadar, în lumina constatărilor unei psihologii mai atente, o structură raţională"[7]. Raţionalitatea actului de creaţie, ca şi a operelor care rezultă din el, confirmă complementar ideea obiectivităţii valorilor şi bunurilor spirituale şi-l îndrumă pe Tudor Vianu către căutarea căilor şi mijloacelor celor mai adecvate de pătrundere în lumea acestora şi de aprehendare a lor. Altfel spus, din aceste două perspective convergente şi complementare, reprezentate de obiectivitatea şi de raţionalitatea creaţiei umane, porneşte în demersurile sale gânditorul nostru pentru a ajunge în cele din urmă la configurarea unei metodologii care să le corespundă şi, în acelaşi timp, să le argumenteze mai convingător. Aşa trebuie să ne explicăm şi să înţelegem orientarea lui spre critica stilistică.

Într-o pagină din admirabila sa autobiografie intelectuală, *Idei trăite*, din 1958, Tudor Vianu reia o propoziţie celebră a lui Kant, care îl obseda şi pe care îi plăcea adesea să o reproducă şi la cursurile sale: „intuiţia fără concept este oarbă,

[3] Vezi *Tudor Vianu în conştiinţa criticii*, Editura Floarea darurilor, 1997, p. 145–146.
[4] *Opere*, vol. 8, p. 72.
[5] *Op. cit.*, p. 74–76.
[6] *Opere*, vol. 9, Editura Minerva, 1980, p. 783
[7] *Opere*, vol. 7, Editura Minerva, 1978, p. 655.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dar conceptul fără intuiție este gol". Plecând de la convingerea în totala justețe a acestei afirmații, el mărturisea în același loc: „Punerea în acord a conceptului cu intuiția, a generalizării filosofice cu cunoașterea pozitivă a faptelor, a fost pentru mine o preocupare constantă". Și tot acolo menționează omul cu incontestabilă vocație speculativă că „scrupulul conștiinței intelectuale" l-a pus „adeseori în conflict cu unele din generalizările filosofiei" și l-a determinat să adopte „orientarea istorică și filologică pe care am dat-o lucrărilor mele după 1940"[8]. Din această orientare aveau să iasă paginile despre Junimea și marii clasici din *Istoria literaturii române moderne* (1944), semnată alături de Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu, și, mai ales, în 1941, remarcabila *Artă a prozatorilor români*, care depășește, sub raportul calităților intrinseci și al forței de sinteză, atât cursurile lui Ovid Densusianu despre *Evoluția estetică a limbii române*, cât și studiile eminesciene ale lui D. Caracostea. Dacă integrarea istorică nu i-a lipsit lui Tudor Vianu nici înainte de 1940, după cum imboldul reflecției filosofice nu-l va părăsi nici mai târziu, preocupările de stilistică aplicată, prefigurate și ele anterior în câteva articole precum *Paradoxul poeziei*, sunt într-adevăr dominante după război, alături de cele închinate literaturii universale și comparate. În genere, interesul profesorului s-a îndreptat acum prioritar spre probleme de metodă și este semnificativ că în anul universitar 1944–1945 a ținut un important curs de metodologie literară, în 1947–1948, altul despre interpretarea literaturii, iar în următoarele două decenii a publicat numeroase texte de aceeași natură, ca de pildă *Metoda de cercetare în istoria literară* sau *Filologie și estetică*, spre a nu le mai pomeni și pe cele privitoare la stil și la stilistică. Toate au izvorât din aceeași nevoie organică de obiectivitate, de certitudine oricât de provizorie și aproximativă, în orice caz de control al ideilor prin fapte și prin documente.

S-a constituit cu timpul în conștiința gânditorului nostru credința din ce în ce mai adâncă privind insuficiența, și alteori de-a dreptul ineficiența integrală a impresionismului în critică, legat de riscul consecințelor lui celor mai păgubitoare: relativismul, scepticismul și subiectivismul. El însuși victimă a „criticii decorative" și personaliste, Vianu evolua către metoda criticii stilistice atât pentru a se verifica pe sine, cât și pentru a-i educa pe alții în spiritul unei anume discipline intelectuale. „Principiile criticii ca artă – va scrie el la un moment dat – au rămas contestabile, fiindcă alături de criticii artiști eminenți a existat marea mulțime a celor mediocri, a acelora care adăpostesc sub pavăza artei nesiguranța gustului personal, reacția arbitrară, neconvingătoare. Apoi, nu poate fi declarată metodă o procedare care nu poate fi nici teoretizată, nici transmisă. Atunci a apărut nevoia unui fel de a lucra mai sigur, mai exact, mai convingător prin evidența rezultatelor. Așa a luat naștere orientarea stilistică a criticii de azi, cu atâta atracție asupra tinerilor cercetători"[9]. Aceste rânduri, scrise în 1958, rezumă foarte bine poziția lui Tudor Vianu și meritul său de fondator și de îndrumător de școală.

[8] *Opere*, vol. 1, Editura Minerva, 1971, p. 135.
[9] *Opere*, vol. 12, Editura Minerva, 1985, p. 458.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dar ele ne atrag din nou atenţia asupra aspiraţiei către mai multă fermitate şi certitudine în abordarea critică a operelor literare, o aspiraţie aşa de frumos şi, subtextual, patetic exprimată într-o celebră pagină din prefaţa la *Arta prozatorilor români*. Pus în relaţie cu omul de ştiinţă, criticul e socotit şi el tot un cercetător însetat de cunoaştere, chiar dacă obiectul său e de altă natură. „Prezenţa iraţionalului în lume (şi opera de artă face parte din domeniul lui) nu trebuie să demoralizeze iniţiativele raţiunii. Faptul că fenomenul literar este poate ireductibil în ultima lui adâncime, nu trebuie să ne împiedice a-l reduce atât cât putem. Nici biologul nu este în stare să dea seama de întregul mister al vieţii, ceea ce nu-l împiedică să-şi continue investigaţia şi să strângă din ce în ce mai mult cercul determinărilor sale. Misterul nu justifică indolenţele şi ezitările raţiunii"[10]. Până unde pot ajunge obiectivitatea şi relevanţa metodei stilistice este desigur o altă chestiune. Ni se pare un lucru absolut evident că Tudor Vianu a aplicat întotdeauna operei literare şi o perspectivă hermeneutică mai cuprinzătoare, depăşind anumite limite inerente ale pozitivismului stilistic şi extrăgând din faptele reconstituite cu meticulozitate şi maximă precizie un sens mai profund care nu putea fi decât de competenţa actului reflexiv şi interpretativ.

Însă, dincolo de această accepţie ontologică a obiectivităţii, ni se luminează fără doar şi poate în personalitatea savantului şi un înţeles moral, acela al iubirii de adevăr ca formă a dreptăţii omeneşti. Căci este indiscutabil că orice mistificaţie constituie o manifestare extrem de perturbatoare a injustiţiei. Minciuna e la fel de nedreaptă ca oricare delict moral. Grija lui Tudor Vianu de a-i respecta pe alţii, limpezită în el încă din momentul când, în tinereţe, a renunţat la critica de actualitate, l-a făcut să dispreţuiască personalismul agresiv, histrionic şi cabotin, cultivând în locul spectacolului uman, mai acceptabil pentru un artist, spectacolul de idei, mai potrivit pentru un gânditor şi un cercetător, mai sobru, însă mai adânc şi, totodată, mult mai rezistent în timp. Tudor Vianu a fost pentru cei care l-au cunoscut, ca şi pentru cei care l-au citit – şi nu ne îndoim că va rămâne şi pentru generaţiile care ne urmează un model de personalitate, un exemplu de temeinicie morală şi intelectuală, un profesor de energie şi de optimism constructiv. Iar mai presus de toate, un om de o ireductibilă probitate şi consecvenţă faţă de principiile lui fundamentale. Obiectivitatea sa ontologică şi etică a fost nu numai forma unei mari nobleţi spirituale, dar şi manifestarea celei mai incontestabile vocaţii creatoare, exact în sensul unei binecunoscute maxime maioresciene în care recunoaştem, fără îndoială, accepţia cea mai înaltă a ideii de impersonalitate: „Cine are vocaţiune? Cel ce în momentul lucrării se uită pe sine".

Uitându-se pe sine în lucrarea sa, Tudor Vianu ne rămâne viu prin ea mai mult decât şi-ar fi putut dori. Iar durabilitatea operei este condiţionată foarte sigur tocmai de forma obiectivă a spiritului care i-a dat naştere şi care o străbate, nu numai în esenţa, dar şi în integralitatea ei.

[10] *Arta prozatorilor români*. Editura Contemporană. 1941. p. 10–11.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

RECITIND *ARTA PROZATORILOR ROMÂNI*

Al. Săndulescu

Deşi considera cu modestie că *Arta prozatorilor români* se constituie doar ca o cercetare a procedeelor de artă şi a valorilor de stil, ea ni se impune, după mai bine de o jumătate de secol, ca o istorie a literaturii „conceptuale", după teoriile mai noi, consacrată unui singur gen şi unei singure problematici, gândită modern, întrucât renunţă la expunerea biografiilor şi la descrierea „conţinutului", concentrându-se asupra specificului artistic, a originalităţii scriitorilor. Păstrând, în mare, din istoria tradiţională diacronia, autorul descifrează afinităţile şi filiaţiile, urmăreşte evoluţia curentelor şi formulelor stilistice, scoţând în prim plan marile valori, în individualitatea şi varietatea lor. Nevoia de exactitate (iarăşi o aspiraţie modernă!) l-a determinat să-şi îndrepte atenţia către un singur aspect – esenţial – pe care istoricii literari de până la el, cum însuşi o spune, l-au tratat mai sumar, abia după ce istoviseră studiul vieţii şi al izvoarelor şi caracterizaseră operele prin motive şi atitudini, întreprinderi desigur şi ele foarte importante (cultivate şi acum cel puţin în parte şi de Tudor Vianu), însă nu întotdeauna pe deplin definitorii.

Cu spiritul său sistematic, remarcabil, pe care-l regăsim în mai toate lucrările sale, autorul grupează scriitorii pe familii stilistice, pe tipologii, pe curente şi chiar pe specii. „Scriitorii retorici" sau „Călătorii romantici", „Intelectualiştii şi esteţii" sau „Ironiştii şi humoriştii" stau alături de cei incluşi în capitolele *Începuturile realismului*, *Realismul artistic* sau *Al treilea realism*, prozatorii cei mai mari ai „Junimii", alături de semănătorişti şi de Mihail Sadoveanu, „Scriitorii savanţi", „Portretiştii şi eseiştii" alături de „Ctitorii romanului modern". Asemenea clasificări sunt comune şi *Istoriei literaturii române* a lui G. Călinescu, apărută în acelaşi an (1941) cu *Arta prozatorilor români*, dar metoda acestuia e una integratoare (biografică, istorică, sociologică, firește, estetică, şi, cum se ştie, romanescă), pe când a lui Tudor Vianu e una mai aplicată obiectului pe care-l aprofundează până la cele mai mici amănunte, o dată în plus grăitoare pentru meşteşugul artistic, pentru accentuarea valorilor de artă, generate, şi nu în mică măsură, de mânuirea mijloacelor de limbă şi de stil. Definirea personalităţii avansează astfel cu un pas mai departe.

Scriitorii aparţinând generaţiei de la 1848 sunt numiţi „retorici", având preocupări active, practice şi militante. „Cuvântul grăit are, în aceste condiţii, o valoare superioară expresiei scrise". De aceea sarcasmul lui Heliade Rădulescu e caracterizat (poate cu anume exagerare) ca „trivial", stilul „părintelui literaturii române" fiind prea adesea al vorbitorului în „scufie şi halat". Se recunoaşte în acelaşi

RITL, XLV, 1997, nr. 3–4, p. 195–201, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

timp că temperamentul său coleric produce pagini portretistice savuroase. În contrast cu Heliade, care uzează frecvent de amplificare şi antiteza retorică., este N. Bălcescu, în opera căruia Tudor Vianu află „seninătatea gravă a unui suflet cucernic şi pur". Uneori, emoţia îi apare ca a unei rugăciuni. Retorica lui se dovedeşte nobilă, reprezentând „intervenţia unui vorbitor plin de demnitate şi înălţime". Această schiţă de portret critic se întregeşte cu remarca, ce nu se mai făcuse, şi anume, privind semnificaţia artistică a folosirii timpurilor verbale. Procedeul alternării unor forme ale trecutului cu prezentul istoric îl conduce pe savantul cercetător spre un studiu special (plasat în *Anexă*): *Tehnica basoreliefului în povestirea istorică*, model de analiză stilistică, prefigurând unele direcţii critice moderne (structuraliste, lingvistice) de după război. Din aceeaşi generaţie paşoptistă, Alecu Russo se individualizează prin stilul biblic, sentimentul naturii şi mai ales printr-un dezvoltat „simţ muzical", cum nu-l manifestase nimeni mai înainte.

Deopotrivă substanţial mi se pare capitolul despre *Începuturile realismului*, unde autorul recunoaşte şi el că C. Negruzzi, afirmându-se mai întâi ca ironist şi memorialist, o dată cu nuvela *Alexandru Lăpuşneanu* devine „primul scriitor epic de seamă" al literaturii noastre, impunându-se prin obiectivitate şi impersonalitate. Analiza de text reliefează facultatea imperfectului de a evoca mişcarea. Şi mai mult insistă Vianu asupra lui N. Filimon, a cărui vervă polemică îi limitează obiectivitatea. Cu subliniate deprinderi jurnalistice, scriitorul face ca romanul *Ciocoii vechi şi noi* să fie pe jumătate roman, pe jumătate studiu social, dacă nu memoriu documentar. Filimon, bagă bine de seamă Vianu, rămâne nehotărât între vechea îndrumare retorică (a paşoptiştilor) şi noua îndrumare realistă. Cu toate acestea, prin descrierile de costume şi moravuri şi notarea expresiilor tipice, înregistrând felul în care oamenii se mişcă, N. Filimon fixează „o metodă literară pentru întreaga dezvoltare ulterioară a realismului". Trecând la Ion Ghica, autorul *Artei prozatorilor* observă cu pătrundere că opera acestuia reprezintă un document de o valoare unică şi are totodată prilejul să tragă concluzia respectivului capitol. Referindu-se la C. Negruzzi, N. Filimon şi Ion Ghica, el face afirmaţia fundamentală, ce se va ţine mereu minte, că „primul realism românesc este un realism memorialistic".

Dintre „Călătorii romantici", lui Vianu îi reţine atenţia mai ales I. Codru-Drăguşanu, „acest Gil Blas român, care are o structură intelectuală amintind luciditatea şi ascuţimea lui Julien Sorel", „un Filimon ardelean, amator înaintea acestuia de călătorii şi experienţă umană".

Unul dintre cele mai importante capitole este acela consacrat marilor clasici. *Prozatorii „Junimii"*, a cărui materie va fi reluată în bună măsură ceva mai târziu în *Istoria literaturii române* (1944), semnată împreună cu Şerban Cioculescu şi Vladimir Streinu. Principalele mijloace stilistice ale lui Titu Maiorescu, opinează foarte atentul cercetător, vin din domeniul oratoriei. Ele se detaşează de literatura de idei cam prolixă a epocii prin scurtimea sugestivă, pregnanţa formulărilor,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mentorul „Junimii" fiind „în proza românească descoperitorul conciziunii lapidare", a stilului sentențios plin de vigoare și nu o dată ironic. Proza lui Eminescu, pusă în umbră de poet, se relevă prin caracterul fantastic și vizionar al descripției (*Sărmanul Dionis*), printr-o arhitectură barocă, natura fiind însuflețită de o putere demonică, precum în *Geniu pustiu*, unde Toma Nour e un „demon eminescian" îndeaproape înrudit cu cel din lirica poetului. În *Cezara* și *Sărmanul Dionis*, Tudor Vianu află primele viziuni paradisiace ale literaturii noastre și, totodată, ca și în studiul mai vechi, *Poesia lui Eminescu* (1930), profuziunea culorilor morții: „vânătul", „argintiul". Nu sunt trecute cu vederea nici ironia romantică și nici faptul că poetul este cel dintâi care efectuează o stilizare a basmului, a fantasticului popular, însemnată sursă de inspirație pentru întreaga lui operă.

Ion Creangă îi apare stilisticianului ca un talent rafinat, de mare artist, cu o capacitate excepțională de a individualiza atitudinile, gesturile și tipurile, înzestrat cu jovialitate și vervă, comparabil în această privință cu Rabelais (asociație comună cu a lui G. Călinescu, dar combătută de Vladimir Streinu). Precumpănirea artei orale face ca scriitorul să se adreseze nu unui cititor, ci unui auditor, observație ce a intrat în domeniul public al istoriei literare. În fine, Ion Creangă e văzut ca un continuator al realismului lui C. Negruzzi (dar adăugăm noi, la o altă scară) și ca un reprezentant tipic al „Junimii" prin vigoarea conștiinței artistice, ca și I. L. Caragiale, cel care duce realismul secolului al XIX-lea la plenitudinea lui, realism în care depistează un filon naturalist, fapt semnalat încă de Paul Zarifopol. Autorul *Momentelor* e un scriitor antiretoric, disociind foarte net „stilul" de „manieră", el declarându-se adeptul „stilului potrivit". Și acesta se traduce, de obicei, prin stilul simpatetic și „stilul indirect liber", oarecum treptele care „conduc direct, după opinia lui T. Vianu, în centrul însuși al artei scriitoricești a lui Caragiale", artist înzestrat cu o mare preciziune a auzului, cu o excepțională îndemânare a înregistrării graiului viu, compus din digresiunile, ticurile verbale, expresiile comune, automatismele vorbirii.

Spre deosebire de Creangă și Caragiale, proza lui Ioan Slavici vădește sărăcie lingvistică. Dar acesta introduce oralitatea populară, înaintea humuleșteanului, și mai ales, ca noutate extrem de importantă pentru destinul nuvelei și romanului românesc din secolul XX, analiza psihologică, el izbutind să dea eroilor săi o viață interioară, ceea ce nu prea se întâmplase până atunci.

Încălcând cronologia din necesități tipologice, Tudor Vianu îi grupează în capitolul *Scriitori savanți* pe B. P. Hasdeu, Al. Odobescu și N. Iorga. Dacă despre autorul *Duducăi Mamuca* notează oarecum sumar preocupările lui de filozofia portretului pe baze frenologice și faptul că sarcasmul i se asociază cu „trivialitatea" (exagerare pe care am semnalat-o și când a venit vorba de Heliade Rădulescu), asupra lui Odobescu și Iorga discuția se poartă mai pe îndelete și mai profitabil. Cel ce a dat literaturii române originalul eseu *Pseudo-kinegetikos* se caracterizează prin distincție, erudiție, clasicism, humor, sfătoșenie. Uzând și el de comparația

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nobilă, precum N. Filimon, şi de aluzia savantă, Odobescu se dovedeşte în acelaşi timp evocator al naturii, calitate în care surprinde mai ales farmecul muzical. Firește, nu este omisă bogăția arborescentă a frazei. N. Iorga frapează prin puternicul său temperament, care a fructificat mai toate formulele stilistice ale veacului al XIX-lea, topindu-le însă într-o irepetabilă expresie individuală. Fiind un spirit polemic, atmosfera morală a scrierilor lui este *lupta*. Scriitorul se dovedeşte un excelent portretist şi peisagist, amestecul de sintetism şi abundenţă fiind semnul său cel mai caracteristic.

După primul realism – al lui C. Negruzzi, N. Filimon şi Ion Ghica –, Tudor Vianu distinge un al doilea „val", „realismul artistic" în care sunt încorporaţi, în primul rând, B. Delavrancea şi Duiliu Zamfirescu. La autorul *Sultănicăi*, izbitoare sunt influenţa folclorului, faptul că basmele sale suferă de o mare dilataţie lirică şi că el introduce în proză graiul muntenesc; de asemenea, că Delavrancea e creatorul poemei în proză, înaintea simboliştilor, că a rămas mai tot timpul un scriitor reflexiv, amintindu-l pe Eminescu. Şi la el se situează în prim plan darul vizual, dar mai cu seamă, ca profund specific, stilul metaforizant. B. Delavrancea, afirmă cu îndreptăţire Vianu, este „iniţiatorul aşa numitului stil colorat, bogat în cuvinte pitoreşti, în metafore şi imagini, în tot ce poate sălta relieful sensibil al expresiei", stil care a găsit succesori (de exemplu, Ionel Teodoreanu şi, în vremea noastră, ca Fănuş Neagu). Pe de altă parte, sunt evidenţiate monologul interior, analiza psihologică, norma impersonalităţii, aplicate în *Hagi-Tudose*, unde portretul clasic se însoţeşte de modul naturalist de zugrăvire a mediului. În prefaţa la volumul *Novele* (1888) a lui Duiliu Zamfirescu, Tudor Vianu descoperă prima declaraţie de principii veriste (în sensul italian) a literaturii noastre. *Viaţa la ţară* s-ar distinge prin amănuntul realist, humoristic sau graţios, autorul fiind mai mult un pictor al omului şi al peisajelor decât al interioarelor, ceea ce nu e decât în parte adevărat. De reţinut mi se pare observaţia privind arta de analist cu reflexe moderne a lui Duiliu Zamfirescu şi înfăţişarea stărilor de mulţime, care-l anunţă pe Liviu Rebreanu. Curios este că stilisticianul nu a scrutat mai adânc amintita prefaţă la volumul de *Novele*, în care se pun tocmai problemele limbii literare, autorul socotindu-se, în comparaţie cu I. L. Caragiale şi I. Slavici, scriitor al „stratului de deasupra".

Cu Vlahuţă, care a dăruit prozei „tonul etic", se ajunge la semănătorişti, cei mai mulţi elaborând geografia poetică a ţării. Şi de aici, la M. Sadoveanu. Acesta nu împărtăşeşte punctul de vedere al realismului, văzând lumea în fantezie şi dintr-un unghi cu totul subiectiv, înrudindu-se mai degrabă cu Eminescu. Omul este evocat în zeci de variante, contopit cel mai adesea cu peisajul. El este omul elementar, în alt înţeles decât la Zola, omul „eroic", aşa după cum natura este una „poetică". Scriitorul i se înfăţişează criticului, cu preponderenţă ca un auditiv, dar şi ca un vizual, înregistrând cu finețe formele şi efectele de lumină. Sadoveanu, se spune în continuare, a notat cu multă precizie limba poporului, apropiindu-se de Creangă,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dar n-a reprodus-o realistic, ci a *a stilizat-o*. Alte idei ce vor fi reluate şi mai târziu de autorul *Artei prozatorilor*... sunt acelea ale curteniei şi ale umanismului oriental şi bizantin, ce vor face carieră. Să remarcăm că aici, ca şi în alte capitole (ex. *Doi ctitori ai romanului nou: Liviu Rebreanu* şi *Hortensia Papadat-Bengescu*), analiza depăşeşte nivelul stilistic, ea ţintind întregul, ca într-o veritabilă istorie a literaturii, cum opinam la începutul rândurilor de faţă.

Capitolul *Intelectualişti şi esteţi* îl obligă pe autor să se întoarcă iarăşi în timp, spre a discuta despre însuşi iniţiatorul acestui curent, Al. Macedonski, din opera căruia dăduse o primă ediţie critică (1939), recunoscându-i înalta valoare şi scoţându-l de sub îndelungatul oprobriu public. Proza lui e străbătută de un curent de lirism autobiografic şi memorialistic, trimiţând la scrierile lui C. Negruzzi şi N. Filimon. Totodată, el este un modernist, având o conştiinţă estetică intelectuală, cu înclinaţii spre imaginea artificioasă. Al. Macedonski, continuă criticul, a fost în primul rând un descriptiv; el se arată „ca primul peisagist urban, sensibil la poezia măreaţă şi misterioasă a întinselor aglomerări umane". De asemenea, e primul pictor al naturilor moarte de la noi, introduce în proză un metaforism plin de artificii, asociază impresiile sensibile cu idei, cultivă neologismul, cum o vor face D. Anghel, Gala Galaction şi mai ales Tudor Arghezi, pe care Vianu îl prezintă, cum şi merită, în termeni superlativi, în parte, reluând opinii ce se mai exprimaseră în epocă. Marele poet i se impune şi lui ca „cel mai de seamă artist contemporan al cuvântului", el aducând procedeele artistice ale prozei româneşti la un nivel niciodată atins în trecut. La Tudor Arghezi, la care actul artistic sugerează foarte puternic impresia libertăţii creatoare, limba devine plastică. Scriitorul are conştiinţa artistului meşteşugar de „poeta faber". Proza lui însumează toate calităţile congenerilor (Al. Macedonski, D. Anghel, Gala Galaction): „neologismul savant şi intelectualizarea impresiilor, artificiozitatea imaginilor, pictura naturilor moarte, miniaturismul, deprinderea de a crea cuvinte noi, apoi, ca o inovaţie, libertăţile sintactice". Portretul se întregeşte cu însuşirile poetului de pictor animalier, de prodigios imagist, de caricaturist ingenios, de spirit satiric ştiind să vadă urâtul. Proza lui Tudor Arghezi, conchide Vianu acest paragraf exemplar, este creată spre a fi citită, nu ascultată (ca aceea a lui Creangă, de pildă), ea reprezentând „un document strălucit al stilului scriptic".

În faţa operei lui Liviu Rebreanu şi a Hortensiei Papadat-Bengescu, cercetătorul se comportă, cum spuneam înainte, mai mult ca un istoric literar tradiţional decât ca stilistician. Despre autorul lui *Ion*, roman pe care l-a comentat încă de la apariţie, se fomulează păreri, cu vremea devenite de uz comun, privind sobrietatea, naturalismul de sorginte franceză şi rusă, ascuţimea observaţiei. Hortensia Papadat-Bengescu este afiliată pentru scrierile de debut categoriei scriitorilor intelectualişti şi esteţi, ca Al. Macedonski. Şi Tudor Vianu, după E. Lovinescu, remarcă puterea de sondare a zonelor umbrite ale subconştientului, proustianismul, combătut în aceeaşi vreme de G. Călinescu. Textul conţine şi câte

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

o formulare memorabilă: „Rebreanu a creat stilul zguduitor. Dna Hortensia Papadat-Bengescu ne oferă pe acela scormonitor". Continuând să se ocupe de romancieri (*Al treilea realism*), Vianu îl identifică în prea dulceagul imagist Ionel Teodoreanu pe făuritorul unui adevărat „rococo moldovenesc" şi în Camil Petrescu un moralist din tradiţia Doamnei de Lafayette sau a lui Stendhal; el este creatorul artei poetice a romanului nou: dosarul de existenţă. Nu insistă asupra autenticismului şi nu aminteşte nimic despre teoria anticalofilă (cu implicaţii stilistice) a romancierului.

Mai demne de reţinut sunt rândurile închinate lui Mateiu I. Caragiale (în cap. *Fantaziştii*), unde metoda stilistică îşi dă pe deplin roadele, nu fără ajutorul intuiţiei critice, ca în atâtea alte rânduri. Caracterizarea scriitorului rămâne ca una dintre cele mai notabile din epocă: „Nimeni nu l-a întrecut pe Mateiu Caragiale în descrierea nopţii şi a amurgului". „El reia vechile şi nobilele procedee ale retoricii clasice în care a turnat un conţinut romantic prin culoare şi modern prin straniul sentimentelor încercate". Cartea lui fundamentală e construită, poate ca nici o alta în literatura română, din resursele contrastante ale lexicului. Mergând şi mai în adâncime, cercetătorul descoperă adevăratele filoane ale scrierii: „Puterea de a adora şi aceea de a urî, şi, mai cu seamă, de a dispreţui, sunt cei doi afluenţi, care se varsă în albia *Crailor de Curtea Veche*".

La sfârşitul lecturii, constatăm încă o dată că Tudor Vianu a realizat cu *Arta prozatorilor români* o istorie a literaturii în care metoda specializată a analizei stilistice se îmbină cu aceea a cuprinderii mai largi, a consideraţiilor ce ţintesc miezul operei, atitudinile, motivele, ceea ce mărturiseşte şi autorul în prefaţă. Stilisticianul depistează procedeele, trăsăturile profund individuale ale scriitorilor: amplificarea, antiteza retorică (la Heliade), comparaţia nobilă, aluzia savantă (la Odobescu), oralitatea lui Creangă, antiretorismul lui Caragiale, emanciparea, libertatea sintaxei la Arghezi, efectuează analize de text subliniat lingvistice la Bălcescu (*Tehnica basso-reliefului...*), e preocupat de alternarea timpurilor verbale, ca mijloc de ridicare a valorii expresive a cuvântului precum şi de accentuarea mişcării epice, ca în studiile *Mai-mult-ca perfectul şi tehnica naraţiunii* sau *Prezentul etern în naraţiunea istorică*, dar în acelaşi timp, spre a contura o imagine literară cât mai completă, se referă la tipurile auditive (Creangă, Caragiale), vizuale (Delavrancea), vizual-auditive (Sadoveanu), dizertează despre demonismul prozei lui Eminescu, despre atmosfera morală a scrierilor lui N. Iorga (lupta), despre inovaţiile, nu numai stilistice, ale lui Al. Macedonski (descripţia mediului urban, al naturilor moarte) sau ale lui Tudor Arghezi (marea lui capacitate de a proiecta noi viziuni asupra universului, de a ieşi din corsetul prea strâmt al prozei tradiţionale).

Sunt în *Arta prozatorilor români* unele idei care pluteau în aer (ca de ex. oralitatea lui Creangă, proustianismul Hortensiei Papadat-Bengescu, obsesia, ca dominantă a eroilor lui Gib Mihăescu), altele care nu beneficiază de o mai ampla

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dezvoltare (analiza romanelor lui Camil Petrescu), dar cartea, în întregul ei, se înscrie în istoria literaturii române, ca una de referință și, încă o dată, modernă. Aflăm aici numeroase pagini antologice din care, cu riscul repetiției, aș cita (fără să le epuizez) doar pe acelea dedicate lui N. Bălcescu, Titu Maiorescu, I. L. Caragiale, M. Sadoveanu, Mateiu I. Caragiale și lui T. Arghezi. Autorul știe foarte bine să contureze personalitățile în ceea ce au ele mai specific, să distingă, în același scop, între clasicism, romantism, realism (cu toate „valurile" lui) și să scoată la lumină modernismul inițiat de Al. Macedonski, ceea ce nu se mai făcuse până atunci în cadrul unei lucrări de o asemenea anvergură. Ca operă de analiză, conținând caracterizări originale, cu un larg ecou în posteritate, *Arta prozatorilor români* stă alături de *Istoria literaturii române* a lui G. Călinescu (desigur fără strălucirea acesteia), amândouă fiind nu o dată coincidente în opinii sau, dacă nu, complementare.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ACTUALITATEA STILISTICII LUI TUDOR VIANU

Gabriela Duda

„Misterul nu justifică indolenţele şi ezitările raţiunii".

Tudor Vianu

La o relectură, studiile de stilistică ale lui Tudor Vianu, de la cele mai vechi, scrise în anii '20, ca *Limba literară* (în *Masca timpului*, 1926), până la cele apărute cu puţin înainte de 1964, de la cercetările aplicate la realitatea lingvistică a textului literar – *Statistica lexicală şi o problemă a vocabularului eminescian* sau *Etape din dezvoltarea artistică a limbii române* – până la cele cu deschidere spre estetică şi problematica general culturală, ca *Stil şi destin*, *Stare poetică şi formă poetică*, *Problemele metaforei* (1957) sau *Simbolul artistic* (apărut postum în 1966) se impun atenţiei şi interesului cititorilor prin evidenţa clasicităţii lor. Desigur, suntem tentaţi să considerăm clasicitatea demersului stilistic al cărturarului ca fiind direct derivată din „clasicitatea de atitudine" (Sorin Alexandrescu), ce transpare în orice gest existenţial şi cultural, expresie a unui mod lucid şi echilibrat de a întâmpina valorile umane, cărora valorile culturale li se subsumează în chip firesc. Răzbate din fiecare pagină pe care Tudor Vianu a scris-o nu numai încrederea în valorile adevărate – cele care ne întemeiază existenţa individuală şi socială –, ci şi sentimentul de răspundere, adesea patetic asumată, faţă de aceste valori. Dar în afară de această accepţie, care vizează clasicismul structural, organic, al personalităţii lui Tudor Vianu, mai există şi o alta, implicând acea calitate pe care o atribuim de obicei unei opere clasice, iar scrierile lui Tudor Vianu formează o asemenea operă: actualitatea.

O operă clasică este vie „pentru toate anotimpurile": ea închide în sine chintesenţa valorilor şi a certitudinilor, care au fost necesare omului cultural în orice epocă, şi cu atât mai mult îi sunt necesare acum, când ierarhiile valorice s-au pulverizat, iar conştiinţa culturală este bântuită de incertitudine şi dezorientare. Studiile de stilistică ale lui Tudor Vianu rămân clasice, pentru că ele propun modele de lectură a operei literare, exemplare prin încrederea în literatură şi respectul pentru valorile artistice. Privite în succesiunea lor cronologică, aceste studii poartă – inevitabil – pecetea inconfundabilă a timpului, căci demersul lui Tudor Vianu este solidar cu etapele de evoluţie străbătute de stilistică, de-a lungul primei jumătăţi a secolului, atât în cultura română, unde ea cunoaşte un destin fast, prin interesul pe care i l-au arătat cărturari importanţi şi cu vocaţia pluridisciplinarităţii (D. Caracostea,

RITL, XLV, 1997, nr. 3–4, p. 203–210. Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

M. Dragomirescu, Ovid Densusianu şi, bineînţeles, Tudor Vianu însuşi), cât şi în cea europeană.

Dimensiunea clasicităţii pe care studiile de stilistică ale lui Tudor Vianu o pun în valoare a făcut din acestea un punct de referinţă pentru cercetarea ulterioară, indiferent de opţiunile teoretice la modă. În deceniul al cincilea, când apar cele două volume reprezentative, care adună pagini scrise cu câţiva ani mai devreme – *Probleme de stil şi artă literară* (1955) şi *Problemele metaforei şi alte studii de stilistică* (1957) –, critica literară românească era dominată de sociologismul vulgarizator şi de răstălmăcirea ideologizantă a conţinuturilor: în acest context, mai mult decât vitreg pentru cercetarea fenomenului artistic, Tudor Vianu a practicat un discurs critic ce putea părea o erezie formalistă. Că acest discurs a avut o mare audienţă o dovedeşte şcoala care s-a format în jurul său, chiar dacă nu toţi cercetătorii ce i-au fost discipoli au continuat linia inaugurată de maestru.

Două decenii mai târziu, când modelul lingvistic impus de structuralism se mai bucura încă de suficientă audienţă, Sorin Alexandrescu încerca, în postfaţa la volumul 5 din seria de *Opere*, să stabilească eventuale puncte de contact între stilistica lui Tudor Vianu şi poetica structuralistă[1]. O asemenea apropiere, făcută cu scopul mărturisit de a sublinia modernitatea demersului practicat de marele cărturar, a putut fi posibilă – credea S. Alexandrescu –, pentru că esteticianul Tudor Vianu privilegiase, într-o perioadă de limpezire a primelor sale reflecţii asupra stilisticii şi de orientare spre domeniul mai amplu al filozofiei formelor culturale – în linia inaugurată de Spengler – , conceptul de „structură", într-o accepţie foarte apropiată de cea gestaltistă, adică structura ca manifestare a caracterului organic al operei şi ca organizare a relaţiilor dintre părţile ei alcătuitoare, ceea ce i-a permis ulterior să-şi aproprieze o înţelegere lingvistică a stilului. O dovedesc numeroasele studii cu caracter aplicat precum *Expresia negaţiei în poezia lui Eminescu* sau *Construcţii retorice, parataxe şi imagini succesive în poezie*, în care demersul stilisticianului depăşeşte planul de analiză consacrat prin tradiţie – cel al figurilor de stil, al „ornamentelor verbale", pentru a se orienta către registrele, iarăşi prin tradiţie, rezervate studiului lingvistic: fonetica, sintaxa, topica. Un asemenea interes i se părea lui Sorin Alexandrescu un semn de netăgăduită modernitate, iar la acea oră (1974), modern în cercetarea umanistă însemna să fii structuralist. El nu identifică de fapt un „moment" structuralist în activitatea de stilistician a lui Tudor Vianu; de altfel, unele dintre numele care ar putea fi eventual puse în legătură cu perioada în care se cristalizează concepţia despre stil a savantului român – Karl Vossler, Leo Spitzer, Oskar Walzel sau Roman Ingarden – aparţin fazei prestructuraliste din evoluţia poeticii şi a criticii literare europene. Totuşi S. Alexandrescu admite: „Fără a supralicita «modernitatea» stilisticii lui Vianu, trebuie afirmat însă caracterul ei deschis, adică

[1] Sorin Alexandrescu, *Concepţia stilistică a lui Tudor Vianu*, în *Opere*, vol. 5, Editura Minerva, Bucureşti, 1975, p. 657 şi urm.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

împingerea metodei de lucru [...], printr-un efort conştient şi sistematic, dincolo de limita stilisticii mai vechi, până în acel punct în care încadrarea ei în «structuralism» s-ar fi făcut de «la sine», printr-un proces firesc de evoluţie internă. Stilistica lui Tudor Vianu nu poate fi asimilată poeticii structurale, *dar se află atât de aproape de ea, încât continuitatea lor se impune ca evidentă* [subl.ns.]"[2]. Actualitatea devine astfel o chestiune de racordare la cerinţele teoretice ale structuralismului încă suficient de puternic, încât să-şi impună prerogativele. Este însă posibil ca apariţia unei faze „lingvistice", după faza „estetică" de dinainte de război, să fi fost precipitată în stilistica lui Tudor Vianu de prestigiul lingvisticii ca ştiinţă ce putea oferi analizei concrete de text un suport palpabil şi o mai mare rigoare, aşa cum s-a întâmplat în cele mai diverse domenii, care mergeau de la antropologie şi folclor până la sociologie şi muzică; altminteri, apropierea dintre stilistica lui Tudor Vianu şi poetica structuralistă – asupra căreia cărturarul nu pare să fi meditat în mod special – rămâne efectul unei iluzii de optică[3]. De fapt, orientarea lui Tudor Vianu spre analiza palierului lingvistic al textului literar are loc mult mai devreme decât pătrunderea structuralismului în teoria literară românească, mai ales sub influenţa cercetărilor sale din domeniul limbii literare, iar această componentă „filologică" a concepţiei sale stilistice poate este mai însemnată decât amintita influenţă a structuralismului.

Sorin Alexandrescu îi reproşează lui Tudor Vianu – în metoda căruia vede totuşi un temei teoretic pentru realizarea lecturii performante – acele trăsături ale stilisticii sale, derivate din ataşamentul pentru o abordare psihologizantă a textului literar şi pentru gramatica tradiţională. Rezervelor de principiu li se adăuga şi constatarea că Tudor Vianu a fost interesat mai ales de particularităţile stilurilor individuale şi de convergenţa lor în configuraţii caracteristice, fără să îşi mai pună explicit problema dacă aceste configuraţii nu constituie cumva trăsăturile mai generale, care ar include un scriitor într-o serie stilistică mai largă. Nu am şti, urmărindu-i exegezele, cum se reliefează pe un fundal lingvistic un profil stilistic anume, pentru că însăşi construcţia fundalului lipseşte, iar definirea codurilor retorico-stilistice, dominante într-o anumită perioadă, rămâne în suspensie. Stilistica lui Tudor Vianu răspunde măcar în parte acestui ultim reproş: *Arta prozatorilor români* (1941) a avut în vedere, cu siguranţă, un proiect comparatist, de vreme ce scriitorii sunt grupaţi în familii, în funcţie de afinităţile lor stilistice.Tot astfel, în amplul studiu despre epitetul eminescian arta poetică a marelui romantic se configurează în raport cu stilul (post)paşoptiştilor, printr-o dublă mişcare de identificare şi diferenţiere.

Faptul că Tudor Vianu optează pentru gramatica tradiţională i se pare lui S. Alexandrescu a fi unul din principalele neajunsuri ale stilisticii sale: confuzia

[2] *Ibidem*, p.660.

[3] Ileana Oancea, *Istoria stilisticii româneşti*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1988, p. 247–270.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

conceptuală dominantă în primele decenii ale secolului în studiul limbii, pe care structuralismul şi, ulterior, gramatica generativă-transformaţională au încercat să o risipească, lipsea cercetarea stilistică de acea bază teoretică, presupusă a fi indispensabilă. Numai că un fundament teoretic, asumat în cunoştinţă de cauză, nu înseamnă neapărat o condiţie suficientă pentru a executa o bună aterizare în realitatea operei: o dovedeşte, între altele, chiar stilistica practicată de L. Spitzer, la care intuiţia faptului de expresie relevant, ce călăuzeşte mai întotdeauna analiza, depăşeşte cu mult în importanţă speculaţiile teoretizante despre „cercul filologic" sau „etimonul spiritual". La acestea ar mai trebui să adăugăm şi constatarea că stilistica patronată de gramatica generativă – al cărei principal promotor rămâne Richard Ohmann – nu a depăşit niciodată faza deziderateloor şi a modestelor aplicaţii punctuale, cu caracter demonstrativ. De altfel, în ambiţia lor de a revoluţiona gândirea teoretică despre limbă, Chomsky şi continuatorii săi nu au putut trece de elaborarea unui model al competenţei lingvistice, modelul performanţei, care ar fi putut interesa direct stilistica, rămânând la stadiul de proiect utopic: nerealizarea acestui proiect a dovedit, de fapt, că el nici nu s-ar fi putut realiza, în cadrul algebrizat-deductiv al teoriei, imaginate de iniţiatorul ei.

Privită global, stilistica practicată de Tudor Vianu nu poate fi desprinsă de cele două orizonturi care o limitează şi către care se deschide: estetica şi istoria limbii literare[4]. Dacă „metoda" stilistică a cărturarului a fost una completă este şi pentru că el a refuzat să accepte limitările impuse doar de o disciplină, preferând să practice un eclectism superior, rezultat nu din dezorientare conceptuală, ci din convingerea că nici una dintre aceste discipline nu ar putea singură da socoteală de complexitatea unui fenomen atât de paradoxal cum este stilul artistic. Implicate în edificarea stilisticii operei literare, istoria literară, estetica, stilistica lingvistică, istoria limbii literare îşi potenţează reciproc virtuţile şi îşi anulează reciproc limitările: am putea spune că, prin stilistica pe care a practicat-o, Tudor Vianu a anticipat un tip special de interdisciplinaritate (chiar dacă el nu foloseşte termenul ca atare), în care noua disciplină nu mai constituie rezultatul unei intersecţii a două domenii distincte – aici lingvistica şi literatura –, ci un loc geometric prin care trec toate liniile de forţă ale unui câmp de investigaţie mult mai cuprinzător.

Legătura cu estetica este afirmată foarte de timpuriu, Tudor Vianu ajungând la cercetarea stilului literar firesc, pe de o parte, dinspre reflecţia asupra construcţiei spengleriene a stilurilor culturale şi, pe de alta, dinspre reflecţia asupra locului pe care literatura îl deţine în constelaţia artelor[5]: aproape toată problematica esteticii generale este regândită în termenii unei stilistici a operei literare. Este destul să amintesc aici chestiunea, cardinală pentru caracterizarea unui sistem

[4] D. Macrea, *Contribuţia lui Tudor Vianu în domeniul stilisticii şi al istoriei limbii literare*, „Cercetări de lingvistică", X, 1 (ianuarie–iunie), 1965, p.41; Sorin Alexandrescu, *op. cit.*, p. 652.

[5] Tudor Vianu, *Estetica*, Editura Minerva, Bucureşti, 1968 (v. partea a III-a, *Opera de artă*, p. 69–213)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

estetic, a raporturilor dintre forma şi fondul operei de artă. Transpusă în registrul stilisticii, funcţionalitatea legăturii dintre conţinutul şi expresia operei literare îşi are corolarul într-o concluzie care, deşi neformulată ca atare, se citeşte printre rândurile multor pagini semnate de Tudor Vianu, şi care aliniază, la ora actuală, teoriile despre literatură, indiferent de orientarea lor: literatura este o artă a limbajului, pe care-l depăşeşte în permanenţă, trecând dincolo de „ecranul" cuvintelor, tocmai pentru că atributele acestuia, care îi asigură realizarea funcţiei lui principale – comunicarea – sunt suspendate sau, cel mult, deturnate de la manifestarea lor obişnuită.

Tudor Vianu pare să intuiască de timpuriu un asemenea adevăr. În monumentala sa lucrare *Das literarische Kunstwerk* (1931), sub impulsul conjugat al structuralismului incipient şi al fenomenologiei, Roman Ingarden va imagina un model de analiză a operei literare, cuprinzând cele cinci „straturi" configurative ale acesteia, între care ultimele – straturile schematizate ale viziunii imaginative şi straturile elementelor continuităţilor de viziune, la care se adaugă stratul elementelor obiectuale reprezentate – depăşesc neîndoielnic expresia pur verbală. Teoria literară şi poetica apărută sub influenţa structuralismului vor elabora un model de analiză, care să cuprindă doar dimensiunile de natură verbală ale operei – fonetică, morfologică, semantică –, eliminând din analiză palierele translingvistice, care nu puteau fi supuse unui examinări în termenii reducţionişti ai structuralismului: cazul exemplar îl oferă – prin capitolul *Studiul intrinsec al literaturii* – cunoscuta *Teorie a literaturii*, publicată de R. Wellek şi A. Warren în 1948, lucrare pe care stilisticianul român pare să nu o fi luat în seamă. Ca şi Ingarden, dar lucrând cu alte premise, Tudor Vianu nu va accepta să reducă morfologia operei literare la aspectul verbal; nu este vorba aici de asumarea unei heteronomii constitutive nu numai literaturii, ci oricărui fenomen artistic, opţiune evidentă chiar şi în acele studii mai ample, consacrate limbii literare din secolul al XIX-lea – *Contribuţii la istoria limbii române în secolul al XIX-lea*, *Etape din dezvoltarea artistică a limbii române* sau *Observaţii asupra limbii şi stilului lui A. I. Odobescu* (1956) –, în care fenomenul stilistic este proiectat pe fundalul dezvoltării culturale dintr-o epocă. Depăşirea „modelului lingvistic" se face în acele studii în care faptului de stil – fapt de limbă totodată – îi este descifrată funcţionalitatea pe care o deţine în edificarea unei „viziuni organice": este cazul unor studii, aparent foarte „tehnice", ca *Epitetul eminescian*, în care, analizând modul de funcţionare a limbajului poetic sub specia epitetului, categoriile acestei figuri de stil, realizările caracteristice, observă: „deschiderea către lume, atenţia pentru realitatea fizică şi materială, pentru toate nuanţele lumii percepute prin simţuri – exprimă una din tendinţele dezvoltării în timp a liricii eminesciene"[6]. Epitetele *adânc*, *vechi*, *etern*, care apar cu frecvenţă semnificativ crescută în opera eminesciană de maturitate, nu sunt importante în sine, ci prin aceea că relevă

[6] T. Vianu, *Epitetul eminescian*, în *Opere*, vol. 5, ed. cit., p. 439.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

concepția de viață a poetului[7]: astfel, faptele de constatare, exprimate uneori în termenii unei statistici moderate, se convertesc, în comentariul lui Tudor Vianu în fapte de evaluare. Această mișcare în ambele sensuri, de la text la autorul textului, iar de la acesta din nou la text, caracterizează cu deosebire metoda stilisticianului, ferindu-l în egală măsură de primejdia subiectivismului și de platitudinea (în fond inutilitatea!) descriptivismului ce se are pe sine drept unic țel. O diferență esențială îl desparte totuși pe Vianu de Ingarden: acesta din urmă admitea existența unor straturi ale schemelor care configurează imaginarul *operei literare*, accent ce indica opțiunea autorului pentru modul *imanentist* de analiză, propriu de altfel structuralismului de orice nuanță. Pentru Vianu depășirea nivelului verbal însemna într-un fel, și depășirea operei literare, căci dincolo de „viziunea" pe care aceasta o face mai mult sau mai puțin transparentă, întrezărim figura autorului. Prin aceasta, Vianu se află foarte aproape de Flaubert, scriitor cu care avusese încă din anii de început de drum afinități, ce s-au arătat în timp a fi de esență, iar nu induse de o fascinație de tinerețe. Romancierul își motiva în celebra scrisoare către Louise Colet, din 16 ianuarie 1852, interesul pentru stil, prin aceea că stilul era „à lui tout seul une manière absolue de voir les choses"[8]. În acest punct, se vădește opțiunea lui Vianu pentru psihologismul în care S. Alexandrescu văzuse una dintre slăbiciunile „metodei" practicate de stilisticianul român: maniera absolută de a vedea lucrurile îi aparține autorului, al cărui profil creator, ireductibil, se cerea să îl pună în valoare analiza stilistică. Acesta este, de altfel, unul dintre modurile fundamentale de a imagina cercetarea stilistică: „Putem privi opera fie în felul în care elementele ei se angrenează, în logica construcției ei, fie ca pe expresia omului care a produs-o. În cea dintâi din aceste perspective, opera apare ca o realitate absolută, sustrasă devenirii ei istorice, ca o soluție atemporală dată problemei configurării unui material și realizării unui scop. În cea de a doua perspectivă, opera apare, dimpotrivă, legată de psihologia particulară și de condițiile istorice ale creatorului ei"[9]. Astfel afirmată, opțiunea teoretică își dezvăluie, firește, originea în stilistica genetică a textului literar, practicată în epoca interbelică cu atâta strălucire de Leo Spitzer. Dar deschiderea către orizonturile exploratorii ale psihanalizei nu îl solicită pe Tudor Vianu; nu psihismul profund al creatorului îl interesează, resorturile psihologice care îl constrâng – de cele mai multe ori inconștient – pe acesta să opteze pentru o anume turnură expresivă revelatoare, ci formula unică de existență a ființei creatoare *prin limbajul înnobilat de întrebuințarea sa cu scopuri artistice*: de aceea, aflarea resorturilor psihologice ale creației – pe care vigilența demersului psihanalitic le aduce la suprafața interpretării – nu se regăsește printre temele dominante ale stilisticii sale. Niciodată pentru Tudor Vianu textul literar nu devine pur și simplu un instrument, ci el rămâne un scop, față de care stilisticianul

[7] *Ibidem*, p. 444–447.

[8] Gustave Flaubert, *Correspondance*, Tome I (1829–1852), Librairie de France, Paris, 1922, p. 417.

[9] T. Vianu, *Postume*, Editura pentru Literatură, 1966, p. 190–191.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

se apropie printr-un efort permanent de cunoaştere obiectivată. Din această pricină, cu toate că recunoaşte spiritul tutelar al stilisticii lui Spitzer, concepţia lui Tudor Vianu se îndreaptă spre alte orizonturi, căci, dacă ea ne apare astăzi ca fiind mai puţin speculativă şi, într-un anume sens, mai puţin spectaculoasă, o depăşeşte, în schimb – aşa cum remarca I. Oancea – pe aceea a maestrului său prin caracter sistematic, prin rigoarea cu care sunt articulate ideile[10]. Este interesant să mai subliniez şi faptul că exact importanţa acordată în analiză laturii psihologice, slab evaluată de Sorin Alexandrescu, ale cărui aprecieri erau dictate de acceptarea modelului structuralist, în care „autorul" nu îşi găsea locul, ba chiar mai mult, era socotit unul dintre „idolii" criticii şi ai istoriei literare tradiţionale, apare în momentul de faţă ca un punct de rezistenţă al stilisticii lui Tudor Vianu. Astăzi „autorul" nu mai înseamnă cu siguranţă ca pentru (post)structuralişti o ficţiune stânjenitoare, dar dacă deconstructivismul a dărâmat probabil pentru totdeauna iluzia că el reprezintă o instanţă omogenă, corespondentă unui personaj cu stare civilă istoric atestată, tot el a impus şi ideea unui „autor" polifuncţional în raport cu realitatea textelor pe care le scrie. Stilistica lui Tudor Vianu anticipează cu suplete această privire diferenţiată asupra autorului, creator de valori literare.

Nu numai că „psihologismul", ca de altfel şi orientarea estetică dată iniţial stilisticii, nu eşuează în impresionism critic, fruct adesea al subiectivităţii interpretului, scăpată de sub control, nu numai că interpretarea nu constituie prilej de etalare a eului celui care interpretează, dar acesta pare că se şterge în faţa textului literar: ceea ce induce lectura studiilor lui Tudor Vianu – şi nu numai a celor de stilistică – este efortul de a se domina pe sine şi de a îşi raţionaliza impresiile. Este semnificativă afirmarea energică a exigenţei ca cercetătorul să stăpânească bine o cultură de specialitate, iar studiile de stilistică a operei literare să se sprijine pe o stilistică „generală"[11]: cultura filologică constituia pentru el un garant al obiectivităţii, al adevărului interpretării. Studiul-program *Cercetarea stilului* (1955) sau articole de mai mică întindere ca medalionul dedicat lui I. Iordan[12] atrag atenţia asupra poziţiei centrale pe care stilistica lingvistică o deţine în ansamblul disciplinelor filologice. Fără să fi practicat efectiv acest tip de stilistică, Tudor Vianu îi recunoşte importanţa: astfel, raportul de interdependenţă dintre stilistica literară şi cea lingvistică – discipline-surori cu obiective totuşi distincte – evocă, deşi într-un discurs a cărui expresie şi ale cărui referinţe bibliografice sunt pe alocuri depăşite[13], unul dintre principalele aspecte programatice ale stilisticii, aşa cum se configurează aceasta în legătură cu studiul limbajului artistic din secolul al XIX-lea, şi anume dialectica individualului şi a

[10] I.Oancea, *op.cit.*, p. 249.

[11] T.Vianu, *Cercetarea stilului*, în *Opere*, vol.4, p. 77.

[12] Idem, *Iorgu Iordan şi stilistica*, în *Opere*, vol.4, p. 138–143.

[13] T. Vianu, *Cercetarea stilului*, p. 60–84; v. şi *Stilistica literară şi lingvistică*, în *Opere*, vol. 4, p. 90–115.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

generalului în con-stituirea expresiei artistice. Aşa se explică pentru ce studiile intitulate generic *Limba şi stilul/ arta literară (a) lui...* şi consacrate unor autori importanţi ai literaturii naţionale (I. L. Caragiale, Al. Odobescu, Mihail Sadoveanu) evită descriptivismul anost al unor cercetări ale limbajului literaturii, care au proliferat în deceniile cinci şi şase şi i-au provocat cărturarului nelinişti cu privire la modul îngust, neproductiv, de a înţelege ce este critica stilistică. În asemenea studii cu caracter programatic se observă poate cel mai bine cât de mult rămâne debitor Vianu orientării filologice şi, mai ales, cât de bine este servită convingerea sa că studiul stilistic al operelor literare, în special, şi studiul limbii literare, în general, se integrează firesc – ca un capitol distinct, dar cu prezenţă absolut indispensabilă – în istoria literară a unei naţiuni[14].

De aceea, cred că a vorbi despre actualitatea/modernitatea stilisticii lui Tudor Vianu înseamnă altceva decât a sublinia posibilele afinităţi, similitudini, puncte de contact cu teoriile valorizate la un moment dat de cercetarea ştiinţifică. Actualitatea stilisticii lui Tudor Vianu derivă din caracterul ei *deschis* mai ales la nivelul observaţiilor concrete, din capacitatea ei de a oferi şi astăzi sugestii de continuitate. Voi mai da un singur exemplu: celebra teorie „a dublei intenţii a limbajului" constituie unul dintre aspectele perimate ale concepţiei sale despre stil, căci este un fapt de la sine acceptat că elementele expresive nu se adaugă celor cu caracter noţional, aşa cum credea şi cum a afirmat-o în repetate rânduri Tudor Vianu, de altfel în consens cu mulţi cercetători ai perioadei interbelice. Cu toate acestea, fondul interpretărilor sale nu este afectat: dimpotrivă, aproape tot ce a scris stilisticianul şi criticul literar despre arta poetică a lui Eminescu, Odobescu, Sadoveanu, N. Bălcescu sau Ion Barbu rămâne valabil şi astăzi, invitând la viitoare explorări. De aceea, dacă ar fi să definesc cât mai succint prin ce se particularizează lecţia intelectuală şi morală pe care Tudor Vianu o oferă urmaşilor. aş spune: prin responsabilitate, generozitate şi modestie. Asemenea calităţi fac din scrierile sale o lucrare pentru toate anotimpurile.

[14] *Ibidem*, p. 84.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

TUDOR VIANU ÎN DOUĂ CĂLĂTORII

George Gană

Tudor Vianu n-a avut vocația călătoriei, ca Milescu, de pildă, n-a inclus-o în programul lui de viață și nici n-a visat la ea când n-a putut-o face, ca Ralea. El era un sedentar atașat căminului său. „Călătoria este un joc. Adevărata ta viață este la tine acasă, printre cei care au nevoie de tine. Împlinește-ți munca vieții tale, fracționată în sarcina fiecărei zile", nota, privindu-se în oglinda timpului, în fragmentele autobiografice lăsate în manuscris. Împrejurările vieții însă l-au făcut să pornească de multe ori pe drumuri mai lungi și să zăbovească în destule locuri. Între 1920 și 1922 a studiat la Viena și Tübingen și a umblat destul de mult prin Germania, până în insulele din Marea Nordului, în vara anului 1930 a călătorit în Austria și Elveția, în vacanța următoare în Italia, în 1937 e la Paris, la congresul internațional de estetică și la cel de filosofie, și se duce de aici să viziteze Londra; între 1946 și 1947 este ambasador în Iugoslavia și nu stă numai la Belgrad, în 1956 merge la Berlin pentru a participa la lucrările secției de filologie a Academiei de Științe și vizitează și Leipzigul, Dresda, Weimarul, apoi la Florența, la un congres asupra Renașterii; în toamnă vizitează India; în 1957 e la Viena, în 1959 participă la bicentenarul Schiller sărbătorit la Wittenberg, din 1958 până în 1963 merge câte o lună-două la Paris, la sesiunile UNESCO (în 1963 vizitează și alte regiuni ale Franței, mai ales din sud, unde ține conferințe, după ce ținuse și la Sorbona); în octombrie 1961 ține prelegeri la Universitățile din Moscova, Leningrad, Tbilisi, Kiev, în martie 1962 străbate Italia peninsulară în drum spre Sicilia, în aprilie și octombrie urmează alte conferințe, la Budapesta. Au fost, după cum se vede, călătorii ale studentului, apoi, exceptând intervalul diplomatic din cariera sa, ale profesorului și omului de cultură care se deplasează pentru a ține conferințe și prelegeri la congrese și la universități ori pentru a lua parte la lucrările forului mondial al culturii.

Aceste numeroase călătorii au lăsat puține urme scrise. Plăcerea lui Vianu de a nota impresii din drumurile și locurile văzute a fost și mai mică decât plăcerea lui mediocră de a călători. Despre cele observate ca student și doctorand în Germania n-a scris decât un articol, *Duminică germană*, în 1925 (se întorsese pe la sfârșitul lui 1923), mai mult un eseu de psihologie etnică. Despre călătoria în Germania de Răsărit din 1956 a publicat o relatare, *Adunare de filologi la Berlin*. Impresiile din Viena anului 1957 sunt suprapuse, în articolul *Popas la Viena*, peste cele, rememorate, din vremea studiilor, iar din călătoria în Uniunea Sovietică au rezultat, ca text, un articol, *În casa lui Tolstoi* (de la Moscova), și unele note manuscrise. Urme

RITL, XLV, 1997, nr. 3–4, p. 211–220. București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mai numeroase ale călătorului aflăm în scrisori, dar sunt mai mult informații despre sine – către familie și către unii prieteni – decât reacții la cele văzute. Există însă două excepții de la această „regulă" a călătoriilor neconsemnate sau consemnate sumar: prima călătorie în Italia, din vara anului 1931, a cărei relatare a publicat-o într-un volum intitulat *Imagini italiene*, în 1933, și călătoria în India. Să-l urmăm pe Tudor Vianu în fiecare dintre ele.

Întâiul popas e la Veneția și el merită să fie observat mai de aproape, pentru a vedea psihologia călătorului și felul reacțiilor lui. El își verifică impresiile sau și le precizează, raportându-le la două modele culturale: unul este al Veneției, „cetate a morții", celălalt este imaginea alegorică a vieții orășenești bine orânduite, înfățișată în activitățile ei specifice într-o frescă din Palatul Comunal al Sienei. Amândouă sunt contrazise. Veneția este un oraș viu, dar viața ce se desfășoară aici este percepută ca lipsită de semnificațiile ei utilitare: „Veneția este un exemplu unic în lume de felul în care viața poate fi ridicată în planul artei și transformată în iluzie". Arhitectura pare a se fi dezvoltat fără considerație pentru nevoile vieții practice, punând accentul pe decorativ și devenind, atât cât lucrul este posibil, artă pentru artă, ca nicăieri altundeva. Asocierea pietrei cu apa, răsfrângerea palatelor în canalele ce le scaldă dublează fantomatic imaginile, accentuând senzația de iluzoriu. „Veneția este o cetate a iluziei", și registrul estetic specific acestei iluzii este feericul. Aglomerarea de materiale prețioase, de aur, marmură, porfir, jasp, ivoriu, eben, ca și „sublimitatea tratată cu minuție" în detaliile arhitectonice sau în mozaicuri sunt sursele acestei impresii, la care se adaugă meșteșugurile, ale cizelatului, broderiei, sticlăriei, dezvoltate aici din „lunga practică a feericului".

Vianu privește Veneția cu o atenție orientată estetic, o contemplă ca pe o operă de artă, nu numai în aspectele ei artistice, ca arhitectura în primul rând, cu o mare vibrație senzorială: „urechea și ochiul, mirosul și gustul, toate simțurile sunt solicitate fără cruțare de vitrinele scăpărând din pietre prețioase, stofe și broderii, de aerul cu slabe adieri în care s-au topit laolaltă aroma cafelei, a vinului și a tabacului, de muzicalul tumult unanim...".

Popasurile următoare sunt la Padova, Ravenna, Florența, San Gimignano, Siena, Assisi, Roma, Tivoli ș.a. Dacă nici unul dintre aceste orașe nu mai poate apărea ca o operă de artă în întregul lui, toate au monumente și o anume atmosferă ce se degajă din ele. Periplul se continuă în aceeași dispoziție estetică și reflexivă. Călătorul nu va consemna tot ce a văzut, toate locurile și lucrurile demne de a fi reținute de o curiozitate istorică sau artistică, ci numai pe acelea care i-au prilejuit momente mai intense de trăire. La Padova, acesta este reprezentat de vizitarea Mănăstirii Sfântului Anton, a curții ei interioare, care, cu „pătratul ei de verdeață îndoit cu acel al cerului", îi apare ca „o icoană tăiată în nesfârșitul naturii, capabilă în același timp să dilate și să mărginească. Zborul tremurat al sufletului către profunzimile azurului este prins și stilizat de laturile pătratului făcut din arcuri și bolți. Gestul de evadare al spiritului se însoțește astfel cu mișcarea lui de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

concentrare şi ţărmuire". Sentimentul este imediat generalizat: „Curţile interioare ale mănăstirilor italiene îmi par a fi cu adevărat nişte simboluri ale vieţii religioase, făcută din reverie şi disciplină, din avânt şi măsură a sufletului, din pornirea lui de a se pierde în energia infinită a divinităţii şi din aceea de a se păstra mărginit şi individual..." Limbajul impersonal şi general nu ne poate ascunde faptul că e vorba de un sentiment profund personal, ţinând de însăşi structura sufletească a lui Vianu, aşa cum o revelează poezia şi unele din confesiunile lui şi cum poate fi identificată în tot scrisul său.

După ce a petrecut „mai multe ceasuri" în aceste curţi interioare, călătorul intră în biserică, aruncă o privire fugară spre chipurile credincioşilor care se roagă şi o îndreaptă spre „chipurile artei", urmărind îndelung reliefurile din secolul al 16-lea în care sunt sculptate momentele reprezentative ale vieţii sfântului, cu o satisfacţie moderată: maniera antichizantă a sculptorilor, cu „mari gesturi dramatice", nu este adecvată pietăţii franciscane, „plină de o poezie naivă şi fervent㔠, pe care a evocat-o „genial" Giotto pictându-l altundeva pe întemietorul ordinului. Urmează un nou popas într-o curte interioară, unde ascultă, la ceasul vecerniei, sunetele clopotelor, receptate ca o „arhitectură savantă", căreia Vianu îi caută echivalenţele verbale. Iar când clopotele încetează, „intră în scenă murmurul pierdut al oraşului, ca fundal peisajului din care se desprinde construcţia sonoră, proiectată de noi în spaţiu şi contemplată cu încântare". În alte puncte ale călătoriei îşi va mai aminti unele lucruri văzute la Padova. Clipele de graţie au fost însă cele trăite în curţile interioare ale Mănăstirii Sfântului Anton, unde spiritul a fost invadat de sentimentul armoniei.

La Ravenna impresia dominanată este aceea de oraş defunct. Nu e vorba de ruine, căci nu sunt, ci de o suspendare parcă a mişcării vieţii, de fixare a ei la un anumit ceas istoric. Sufletul oraşului supravieţuieşte în bazilicile lui bizantine. Sugestia e întărită de decrepitudinea naturii dimprejur, cu pădurea de pini, măreaţă pe vremea lui Dante, îmbătrânită şi rărită acum, cu ramurile „smulse şi aplecate cu jale", traversată cu uşurinţă de vântul sărat al mării, de care oraşul-port de altădată a fost izolat de aluviuni. Mi se pare că în starea sufletească a călătorului s-a insinuat o umbră de melancolie care vine probabil din contactul prelungit cu atâtea veacuri scurse ale căror urme le păstrează locurile pe care le străbate. De aici urmează cred o anume orientare a atenţiei privitorului de artă. „În starea de spirit pe care Ravenna o transmite, câtă prietenie şi încredere ne-a insuflat figura cavalerului care, de sub viziera lui ridicată, ne zâmbeşte cu privirile încărcate de înţeles". Era un bust al unuia dintre protectorii lui Dante, descoperit într-o sală de muzeu. „Ce impresie de eliberare am avut!", exclamă Vianu, care va fi mereu sensibil la viaţa închisă în operele de artă.

În Capela Medici din Florenţa contemplă îndelung statuile simbolice înfăţişând Aurora şi Crepusculul, Ziua şi Noaptea. „Epocile zilei sunt nişte robuste figuri prăbuşite pe culcuşul arcuit deasupra sarcofagiilor, stăpânite parcă de o egală

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

şi nesfârşită osteneală". Chiar şi Aurora? Da, căci, „dacă Crepusculul, lăsând să cadă una câte una amintirile zilei trăite, va fi numărat câte din avânturile lui au fost retezate, Aurora prevede şi ea avânturi, doruri şi speranţe, menite nimicirii şi înşelăciunii chiar în clipa în care ele se pregătesc să trăiască". Acest sens se degajă şi din alte opere ale artistului, căci „oboseala vieţii care începe a fost un motiv care a mai neliniştit şi altă dată adâncul cuget al lui Michelangelo, de pildă atunci când a pictat bolta Capelei Sixtine". A cultivat motivul pentru că „adâncul lui pesimism cunoaşte inanitatea puterii celei mai robuste, pe care a reprezentat-o plastic cu o intensitate în care se reflectă tragismul zădărniciei ei".

Aceeaşi înclinare de a degaja viaţa închisă în operele de artă şi la San Gimignano, oraş care produce o senzaţie asemănătoare cu cea trăită la Ravenna: cu viaţa lui de cetate liberă şi prosperă oprită acum şase veacuri, când, supus de Florenţa, a rămas izolat de fluxul istoric. Vianu compensează impresia produsă de această aşezare „fabuloasă", care e în întregime un monument istoric, privindu-i pe oamenii ei, mai ales pe cei tineri, adunaţi în jurul fântânii din centru. Vizitează domul în stil romanic, apoi biserica Sfântului Augustin, cu fresce care constituie marea atracţie a oraşului. „Nouă ne place însă să ne înapoiem la Muzeul Comunal, unde inima ne-a bătut mai tare în faţa a două tablouri" ale lui Filippino Lippi ce tratează motivul Bunei-Vestiri, urmărit şi în colecţiile Florenţei şi citit astfel: „Îngerul şi Maria găsindu-se faţă în faţă întregesc o scenă de o intensitate internă unică. Apariţia cu totul învinsă a Mariei, enigma din privirile aţintite ale Îngerului, intimitatea castă şi totuşi grea de înţelesuri a confruntării lor urcă din planuri puţin frecventate ale sufletului" şi-i amintesc de poezia lui Rilke, *Viaţa Mariei*, abia acum înţeleasă „până în ultima ei intenţie", când are în faţă echivalentul ei plastic.

În faţa altor tablouri are prilejul să distingă între două tipuri istorice ale picturii, după cum ea revelează sufletul omului sau spiritul lui. Fresca lui Simone Martini din Palatul Public din Siena i se pare ilustrativă pentru primul tip, în vreme ce acelea ale lui Giotto de la Padova l-ar exprima pe omul „sociabil şi spiritual". Deosebirea ar fi aceasta: sufletul este elementul cel mai preţios al naturii omului, „acela derivat din singurătatea şi intima lui confruntare cu sine", iar spiritul „acel principiu intern capabil să răspundă la nevoile întâlnirii şi comunicării dintre oameni". Noua viziune, a omului spiritual, este elaborată în Renaştere şi este exprimată mai întâi în grupul pictural şi apoi în portret, care „manifestă numai viaţa spirituală a omului pe care-l înfăţişează, dar nu şi sufletul lui etern. Portretul are astfel numai adâncimea relativă a unei expresii, capabilă să fie apreciată şi înţeleasă psihologiceşte, dar nu şi adâncimea metafizică a sufletului".

Un alt mic eseu de istoria picturii îi prilejuieşte motivul care asociază cavalerul şi îngerul în aceeaşi figură, ca în cutare tablou al lui Pinturicchio văzut la Siena sau în acelea ale lui Perugino admirate câteva zile mai târziu la Perugia, cu acest sentiment: când spiritul se însoţeşte cu forţa şi o călăuzeşte, „o mişcătoare frumuseţe florală vine s-o înnobileze ca în aceste mlădioase siluete de tineri..." Alţi

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

îngeri, pe care Sfântul Francisc îi auzea, trimişi de Domnul pentru a-i da bucuria muzicii pe care o iubea mult şi pentru a-l face să simtă beatitudinea lumii de dincolo, au trecut şi ei în pictură, care, sub această „dulce influenţă muzicală", deveni „o descriere a indescriptibilului, o expresie a inexprimabilului, o redare a sentimentelor fără fund şi cu înmiit ecou".

În nici unul dintre locurile vizitate Vianu nu este doar un iubitor de artă învăţat care descrie tablouri şi monumente. Operele de artă revelează forme şi înţelesuri perene ale vieţii pe care îi place să le citească, în casele-monument – a Sfintei Caterina la Siena, a Sfântului Francisc la Assisi – pluteşte duhul vieţii de altădată, pe care se opreşte s-o evoce. Acest sentiment de comunicare şi de comuniune sufletească a fost sentimentul lui dominant în toată călătoria. Undeva, el a fost însă tulburat: la Roma, în faţa ruinelor antice. Lucrul este surprinzător pentru cine cunoaşte convingerea lui că antichitatea greco-latină alcătuieşte fundamentul culturii europene şi că acţiunea ei spirituală se exercită până astăzi. Dar conştiinţa livrescă nu se suprapune întotdeauna cu viaţa sentimentului. „Trecem prin Forul roman ca printr-o lume fantomatică", scrie Vianu. „Cultura a fost redată aci naturii. Spiritul a retrogradat deodată cu două sau trei trepte mari ale creaţiei şi ceea ce a fost monument a redevenit piatră, vechea ordine şi armonie înapoindu-se în haosul elementelor amorfe". Regresiunea la starea de natură, amorful şi disarmonia contrariază sensibilitatea călătorului, a cărui indispoziţie faţă de astfel de fenomene este caracteristică, şi-i dau senzaţia intrării într-o altă lume. Căci lumea în care s-a aflat el până aici a fost una aflată sub semnul spiritului, care fie a produs-o, fie şi-a pus amprenta asupra ei, ordonând-o în alcătuiri armonioase. Ruinele antice sunt semnul înfrângerii spiritului de către timp şi de către natură, al sfârşitului iremediabil şi tragic. (Vianu n-a iubit niciodată ruinele.) Între lumea pe care o evocă ele şi cea care i-a urmat este o ruptură, şi legătura se poate face numai prin medierea raţiunii: „Amintirile romane nu se produc decât ocolind prin Renaştere", despre care *ştim* că a însemnat o reînviere a culturii antice. Altfel „sentimentul continuităţii neîntrerupte pe care vizitatorul îl trăieşte de atâtea ori în bisericile şi palatele comunale ale evului mediu lipseşte aci. Antichitatea apare moartă cu adevărat şi arcurile gloriei de altădată, coloanele retezate, porţile şi termele romane ne apar ca tot atâtea mărturii ale unei vieţi care nu mai are nici o legătură cu a noastră".

Călătoria a avut pentru Vianu o semnificaţie existenţială, pe care el ne-o lămureşte dezvoltând o idee a lui Nietzsche, care într-una din *Consideraţiile inactuale* (*Despre folosul şi dezavantajul studiilor istorice pentru viaţă*) spune că unul dintre foloasele cercetării istoriei este acela de a oferi omului o ereditate mai largă decât cea familială şi sentimentul că existenţa lui nu e arbitrară şi întâmplătoare, că ea este moştenitoarea, floarea şi fructul unui trecut în care se regăseşte. „Călătoria este în mare măsură un astfel de joc al afinităţilor elective, un excitant al imaginaţiei şi al memoriei ereditare a spiritului cultivat, probând în om

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

supleţea şi universalitatea culturii lui. Nu călătorim pentru a ne instrui, cât pentru a ne regăsi în posibilităţile noastre tainice şi multiple."

Receptiv la viaţa pe care o intuia urcând din evul mediu până în prezent, integrat în ea, s-a simţit mereu în aceste peregrinări, deopotrivă în faţa operelor de artă şi în manifestări ale actualităţii ca, de pildă, acordarea unui doctorat la Universitatea din Padova, „într-un cadru de fixitate şi certitudini tradiţionale": „De pe galeria încărcată cu blazoanele vechilor şi noilor corporaţii studenţeşti, priveam grupul tumultuos al tinerilor înconjurând pe laureat şi încadrându-se în arcada porţii monumentale, ca o stampă adresată de secolele trecute secolelor viitoare. Acolo îmi aminteam de propria promoţie a privitorului într-una din universităţile Apusului, şi îmi lămuream un anumit îndemn al inimii, viu până în acea clipă şi care n-a slăbit de-atunci".

Dar cum priveşte Vianu natura Italiei? Lucrul merită să fie observat, pentru că el are în general o rezervă anumită faţă de natură. Nu este insensibilitatea lui Caragiale, ci o aprehensiune (firește, nu e vorba de comportamentul lui practic, ci de cel cultural): natura este pentru el spaţiul informului obscur şi ameninţător (mitologizând, am spune un fel de monstru), de care se apropie numai dacă a fost supus acţiunii spiritului uman, cultivat, „îmblânzit". În Italia nu va căuta locuri sălbatice şi nu s-a dus în nici una din călătorii să vadă Vezuviul. S-a dus însă acum la Tivoli pentru a admira cascadele Anienului, captate de administraţia italiană în preocuparea ei „de a trata natura ca pe o operă de artă". Cascada, notează el, „este acea înfăţişare în care elementul fluid este transformat în atributele lui" şi datorită unuia dintre „cele mai minunate monumente ale hidraulicei", aici ea „izvorăşte din toate punctele ei şi se compune într-o structură complicată de planuri care alunecă, de arcuri care se îndoaie deasupra lor. Prietenia noastră pentru natură sporeşte când asistăm la această muncă a inventivităţii ei".

Firește, nu peste tot intervenţia spiritului şi a mâinii omului este aşa de evidentă şi de spectaculoasă. Dar peisajele pe care le observă Vianu sunt întotdeauna liniştitoare prin configuraţia lor armonioasă. Privindu-l pe cel din jurul Sienei constată lipsa periferiei, a acelor „aşezări incerte în care locuinţele omeneşti se învecinează cu terenuri inculte sau insalubre". Semnele distinctive ale civilizaţiei şi ale culturii se prelungesc mereu în natură. La Assisi terasele hotelului „descind în felul italienesc, către adâncimea peisajului, ca un şir de trepte şi odihne, menit să te apropie din ce în ce mai mult de sânul răcoros al naturii şi să te oprească în fiecare etapă, pentru a îmbrăţişa cu uimire vasta ei perspectivă". Aici, „pe nesfârşita întindere, copacii care susţin viţa de vie întruchipează patratele unei imense table de şah..."

Văzută într-o dispoziţie estetică, pe care nu doar multele muzee şi monumente, ci şi peisajul o favorizează şi o impun parcă, Italia este în relatarea lui Vianu un imens spaţiu al artei. Poate pentru a nu lăsa impresia de muzeal – instantaneele de viaţă concretă, puţine, nu înlătură senzaţia unui prezent atemporal,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nu cel al Italiei de la 1930 –, el își încheie însemnările cu istorisirea unei călătorii cu trăsura de la Fiesole la Florența. Este o savuroasă schiță literară, în care călătorul și vizitiul devin personaje și în care tensiunea este produsă de disputa în jurul prețului, pretins de cel de al doilea cu argumentul că va fi o plimbare frumoasă, „una bella passeggiata". Cele văzute în drum – imaginea estompată a Florenței, răcoarea și mireasma unei păduri de chiparoși, un castel și grădina lui, murmurul fermecător al unor izvoare, niște copii frumoși – sunt remarcate de el ca argumente în favoarea sumei cerute și reamintite cu năduf, la sfârșit, clientului care, în fine, cedează. A fost un „conflict" de ordin estetic, tratat cu umor, în care călătorul arată de la început scepticism față de condiția pusă de vizitiu, convins, ca profesor de estetică, așa cum i se mărturisește la urmă, de relativitatea frumosului. Aceasta rămâne însă o idee teoretică: „D-ta ai strâns însă cu multă grijă probele tezei d-tale și chiar acum în urmă ai citat laolaltă frumusețea pădurilor, a castelelor și a copiilor. Frumusețea e în adevăr una și toate înfățișările ei pe acest pământ participă deopotrivă la esența ei veșnică și divină. Minunata d-tale patrie italiană o dovedește cu prisosință. Totul e frumos în Italia. Un val de noblețe și grație trece deopotrivă în Italia peste înfățișările naturii, peste operele oamenilor și peste chipurile lor, legându-le de un tâlc mai adânc. Primește deci modestul preț cerut de d-ta..."

Cu acest omagiu adus frumuseții Italiei și pe acest ton senin și destins se încheie relatarea unei călătorii care n-a avut nimic „inițiatic", nefiind vorba de descoperirea unor forme sau trăiri spirituale neștiute, nici n-a provocat o cotitură în biografia interioară, ca în cazul lui Goethe. A fost o întâlnire cordială cu un mediu de artă care-i confirma gustul și cu un spațiu saturat de creații ale culturii, cu un „mediu axiologic" dens, așa cum îl dorea și pentru țara sa. Poate că n-a mai consemnat celelalte călătorii făcute în Europa pentru că ele au reprezentat experiențe reductibile în fond la experiența italiană. Călător cu lentile culturale, puțin sensibil la aspecte de alt ordin, va fi observat că spiritul și sensul culturii sunt aceleași, sunt cele proprii culturii europene. Rămâneau aspectele particulare și informațiile istorice. Călătoria în Italia a fost pentru Vianu călătoria paradigmatică.

Trecuseră 25 de ani de la această călătorie când Tudor Vianu vizitează India, ca delegat la conferința generală UNESCO. Dacă toată formația lui culturală îl pregătise pentru întâlnirea cu Italia, se poate spune că aproape nimic nu indica la el o disponibilitate pentru receptarea fenomenului indian. Chiar dacă va fi avut lecturi în domeniu, ele n-au fost consemnate și n-au lăsat urme. Echilibrat temperamental, cu elanuri sufletești supravegheate, spirit rationalist, cu o viziune antropocentrică a lumii și cu puțină sensibilitate la cosmic, Vianu n-a fost niciodată un fervent al Orientului, cum au fost alții din generația sau din epoca lui. El a putut avea înțelegere, căci era o minte larg comprehensivă, pentru o cultură și un stil de existență impregnate de religiozitate și pentru valorile lor metafizice, dar nu și afinități. Cum va reacționa el la întâlnirea cu o lume de natură să contrarieze nu numai idealul lui de cultură și de civilizație, dar chiar ceea ce constituie *forma mentis*, modul de a gândi al cuiva?

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Relatarea acestei călătorii, publicată sub titlul *India*, în 1957, începe cu drumul de la Roma până la Delhi, făcut cu avionul, cu escale la Khartum, Bahrain, Caraci, Bombay. Este, aş spune, partea epică a relatării, cu impresii – de sus – asupra spaţiilor străbătute, filtrate cultural, şi cu notaţii despre locurile de popas. „Suntem deasupra Saharei şi mă simt cu totul covârşit de imensitatea solitară a acestui peisaj fără nici o determinare. Abstracţia devine aici impresie sensibilă. Grecii puteau descoperi într-un tufiş, într-o mică dumbravă, într-o apă curgătoare prezenţa particulară a unei divinităţi graţioase şi amicale. Deşertul nu putea inspira popoarelor lui decât ideea măreţiei divine, fără atribute concrete. Divinitatea nu putea fi decât una, una singură, fiindcă natura care o sugera n-are nici o articulaţie, nu se compune din tablouri particulare, deosebite unele de altele. Privesc până în zare şi ochiul nu este oprit de nici o privelişte izolată din întregul fără chip. Nu văd decât totalitatea. Monoteismul a fost un produs al deşertului". În punctele de oprire e atent mai ales la tipurile umane caracteristice – sudanez, iranian, indian –, la portul şi la comportarea lor, rezervată, faţă de europeni. Sentimentul alterităţii i se impune de pe acum: „Părem însă două lumi deosebite şi, pe când ochii noştri îi cercetează uneori, nici o privire, nici un semn al unei curiozităţi oarecare nu scapă de la ei către noi. Ne găsim în faţa unei enigme şi unul din scopurile călătoriei este s-o descifrăm".

Într-adevăr, o mare parte a însemnărilor din India se referă la oamenii ţării, cunoscuţi mai întotdeauna ca mulţime. „Animaţia străzilor este ameţitoare", observă călătorul încă de la Bombay, în drum spre Delhi, peste tot întâlneşti „poporul Indiei, cu grozavul lui contingent de oameni fără ocupaţie, de bolnavi, de cerşetori". Impresia de masă şi aceea de sărăcie vor rămâne statornice. Cunoaşterea se reduce de fapt la privirea lor insistentă, cu un ochi atent la înfăţişarea şi la comportamentul lor pe străzile pe care umblă ori prin locurile de la marginea lor, unde trăiesc sub cerul liber şi care izolează din când în când câte o figură individuală din imaginea de ansamblu. Şocul alterităţii l-a simţit deosebit de puternic la Benares, „unul din locurile cele mai ciudate ale lumii. Este un centru religios, cel mai însemnat al Indiei", dar, „spre deosebire de alte centre ale cucerniciei, spre deosebire, de pildă, de Assisi, n-am simţit aicea liniştea, duioşia inspirată de amintirea, trecută în piatră şi imagini, a unui suflet sublim prin bunătatea şi caritatea lui. La Benares m-am simţit neliniştit şi frământat şi acolo a fost poate popasul călătoriei în care am înregistrat mai puternic caracterul atât de eterogen al unei anumite tradiţii indiene". Atât stilul cât şi sensul vieţii religioase, cu mult mai adânc marcate de sentimentul metafizic al existenţei, sunt altele. Mari mulţimi de pelerini inundă străzile şi se îndreaptă spre Gange, într-o zi în care se aştepta o eclipsă de soare, coboară treptele largi „cu evlavie, pătrund în apele lustrale şi, întinzând mâinile împreunate în semne de rugăciune către soarele răsărit asupra ţărmului dimpotrivă, arată expresia inefabilei fericiri". Mulţi dintre oamenii aceştia sunt bolnavi, schilozi sau cu plăgi nevindecate. Alături, pe maluri, ard stive

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de lemne, ruguri pe care se incinerează morți, înconjurați de rudele lor, a căror cenușă este aruncată în apele sacre. Mai într-o parte, yoghini în pozițiile cele mai ciudate, unii culcați pe paturi de cuie sau pe așternuturi de ghimpi, arată o putere atât de mare asupra trupurilor lor, încât „vor deveni curând în stare să le nege, să extermine în ei orice voință de a trăi". Sunt priviți de oameni cu venerație.

Aceasta este, firește, India arhaică, „imobilă în formele ei milenare de viață". Există, alături de ea, și o Indie modernă, care a asimilat civilizația și stilul de viață european. Vianu, europocentrist, constată lucrul cu satisfacție („Continentul nostru a fost adeseori cârtit, prin gânditorii lui, în legătură cu principiile care susțin civilizația sa, dar iată că această civilizație se impune pretutindeni, ca o soluție de viață pe care nimeni, nicăieri, n-o mai poate nesocoti"), însă nu acest aspect îl interesează aici. El urmărește cu o curiozitate mereu trează formele arhaice ale vieții indiene, care nu sunt deloc marginale, ci, păstrându-și întreaga vitalitate, coexistă într-o „simultaneitate uimitoare" cu cele moderne.

Ce l-a mai impresionat pe Tudor Vianu în India? Natura, mai precis fecunditatea ei, proliferarea enormă a vitalului. Vegetația e „deasă și monumentală" chiar în orașe, cu „șiruri nesfârșite" de palmieri, de curmali, de cocotieri, „în frunzele cărora se ascund fructe uriașe", sunt copaci colosali cu trunchiuri înfrățite, provenite din rădăcini aeriene ajunse până la urmă în pământ și dând naștere la o adevărată colonie de arbori. Apoi „mișunarea vieții animale", care este „fabuloasă" și invadează toate spațiile. Prin biblioteca universității zboară rândunele, în preajma templelor sunt papagali, maimuțele aleargă pe ziduri și umplu șoselele, pe străzi rătăcesc bivoli și vaci de care nu se atinge nimeni, caprele urcă scările uriașe ale moscheii din Delhi, șopârlele se strecoară până în camerele de hotel ș.a.m.d. „În zonele noastre omul combate natura, îngustează cercul ei în jurul lui", reflectează Vianu. „Aci, în India, natura se revarsă peste civilizație, însoțind-o în toate așezările, în toate monumentele ei. Adorația naturii este unul din faptele cele mai evidente ale călătoriei în India".

Este o adorație pe care o exprimă și monumentele de cultură ale țării, templele cu numeroase reliefuri și sculpturi mitologice care sugrează o vitalitate masivă, deseori în expresii de o senzualitate greu de acceptat pentru mentalitatea europeană. „Granițele dintre natură și spirit, dintre permis și nepermis, dintre decent și indecent erau inundate și dispăreau pentru vechii închinători ai vieții universale, vrednică a fi adorată în toate formele, în toate actele care o perpetuează". Vianu evocă imaginile „atât de caste" ale divinităților grecești și mitul Dianei, care a asmuțit câinii să-l sfâșie pe Acteon pentru că a privit-o goală: „Totul s-a transformat în imagine pură, în apariție estetică. Aici, în fața operelor plasticii indiene, simțim tulburele val al vieții, asociat mereu cu reprezentările artei". Comparația e concludentă pentru reacția și pentru opțiunea lui, pe care o întărește prin delimitare, adăugând: „Folosul călătoriei în India este și acela de a ne face să ne pricepem mai bine".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dacă vrem să rezumăm starea de spirit a lui Vianu în timpul acestei călătorii cred că putem spune că s-a simțit copleșit: deopotrivă de spectacolul uman, de acela al artei și de natură. Trebuie să adăugăm însă imediat: și uimit. Uimirea vine din senzația de fabulos pe care i-au dat-o multe dintre aspectele văzute, încât, scrie el, „dacă nu ținem seama de categoria feericului, de aspirația de a face viața asemănătoare cu basmul, ne lipsim de una din ideile cele mai utile în aprecierea civilizației indiene". Meșteșugarul care a săpat înăuntrul unui dinte de elefant o lume întreagă de forme umane și animale sau care a introdus într-o sferă de fildeș o altă sferă pe care o poți vedea mișcându-se printr-un orificiu, construcțiile din piatră roșie sau din marmură, cu săli deschise sprijinite pe coloane și decorate cu motive florale făcute din pietre prețioase colorate, templul Taj-Mahal, cu broderii de marmură și cu mozaicuri încrustate cu porfir și cu lapislazuli, și alte temple și palate care toate par niște „minuni", iluminarea orașelor în împrejurări festive sau fastul unei ceremonii nupțiale – totul contribuie la producerea acestei impresii de fabulos, de feeric. Este reversul estetic al unei mentalități îmbibate de sentiment metafizic sau modul indian de a sublima o spiritualitate gravă și profundă. Cu o sensibilitate orientată în primul rând estetic, Vianu a vibrat, cum mărturisește, la asemenea aspecte: „Am fost necontenit stăpânit de această emoție", a „miracolului".

Călătoria în India a însemnat pentru Tudor Vianu o sporire a cunoașterii umanității și a culturii ei și, poate, o lărgire a sensibilității artistice. A fost o călătorie într-o lume deloc familiară spiritului său și, de aceea, resimțită mereu ca exotică: sentimentul alterității, pe care nu l-a încercat în călătoria în Italia, nu s-a stins până la sfârșit.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

PROFESORUL DE EUROPEISM

Vasile Lungu

Mândria de european, evidentă pretutindeni în scrisul lui Tudor Vianu, are o solidă motivaţie filozofică, prin referiri la istoria, cultura şi civilizaţia bătrânului continent. Recunoaştem cazul unui mare cărturar român la care conştiinţa de european se armonizează cu o profundă preţuire a valorilor culturii naţionale.

În anii studenţiei, Vianu se apropie de cercurile literare patronate de Alexandru Macedonski şi Ovid Densusianu, de revistele acestora, „Literatorul" şi „Viaţa nouă", care promovau modernismul în literatură. Mişcarea simbolistă întruchipa pentru Vianu ideea că „viaţa modernă poate intra în sinteza universală a artei şi că, depăşind arhaismul şi tradiţionalismul motivelor literare consacrate, un poet trebuie să încerce drumul către temele propriei vieţi şi civilizaţiei din vremea lui"[1]. Tânărul student şi publicist era atras şi de francofonia lui Macedonski; a frecventat seratele literare din casa maestrului atât de preţuit şi i-a luat apărarea în faţa detractorilor. Europeismul lui E. Lovinescu, exprimat şi prin propovăduirea sincronismului în cultură, îşi avea o consonanţă în simbolismul cultivat de Ovid Densusianu, fapt ce explică publicarea primelor poezii de către Vianu în revista „Viaţa nouă".

În toamna anului 1918, în fosta redacţie a revistei lui C. Rădulescu-Motru, „Noua revistă română", Tudor Vianu îi întâlnea pe Cora Irineu, „scriitoarea atât de înzestrată", pe Sergiu Manolescu, „spirit enigmatic şi mobil", pe Şt. I. Neniţescu, Virgil Zaborovski, D. Ioaniţescu, Nae Ionescu.

Vianu a botezat cu numele de „Ideea europeană" noua publicaţie trecută sub „patronajul moral" al lui C. Rădulescu-Motru, europeism asupra căruia, mai târziu, esteticianul va medita atât de mult. În această revistă a publicat Vianu articole şi studii. Doar peste câteva luni va începe o rodnică colaborare şi la revista „Sburătorul", semnând rubrica permanentă „Cronica ideilor", prin care lua în discuţie problemele morale şi filozofice cu care se confrunta Europa acelor ani. Căutarea unui echilibru între universal şi naţional explică apartenenţa lui Tudor Vianu la cercul revistei „Gândirea", preţuirea eforturilor scriitorilor afiliaţi publicaţiei de a stimula pătrunderea culturii naţionale în Europa pe o poartă naţională.

Întors în ţară în decembrie 1923, cu prestigiosul titlu de „doctor în filozofie", obţinut la Universitatea Eberhard-Karl din Tübingen, sub îndrumarea savantului

[1] Tudor Vianu, *Opere*, vol. I, Bucureşti, Editura Minerva, 1990, p. 219.

RITL, XLV, 1997, nr. 3–4, p. 221–226, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Karl Groos, Tudor Vianu scrutează cu discernământ realitățile sociale și morale din România acelui moment, raportându-le la nivelul de civilizație din Germania.

Constată că deprinderile de muncă erau slab dezvoltate la noi, că treaba se făcea mai pretutindeni pe jumătate, iar neorânduiala și necurățenia te întâmpinau la tot pasul. Explicația acestor stări de lucruri o găsea în vitregiile istoriei și în rapacitatea parveniților, care aveau drept consecință o dezvoltare a conștiinței de cultură la români mai rapidă decât dezvoltarea civilizației materiale.

Activitatea intelectuală a lui Tudor Vianu s-a aflat neîntrerupt sub lumina generoasă emanată de constelația marilor spirite din cultura europeană, dar steaua polară călăuzitoare i-a fost Johann Wolfgang Goethe.

Esteticianul, filozoful culturii, moralistul, cercetătorul literaturii universale, lucrătorul din atât de diversele arii ale culturii naționale se întorcea mereu la Goethe pentru a primi sfatul cel mai bun. În opera marelui scriitor german vedea Vianu o ilustrare desăvârșită, elocventă a armoniei dintre național și universal. Pentru umanistul român, Goethe „a fost un german, dar n-a fost un german șovin", deoarece titanul de la Weimar considera patria locul de unde privea lumea. Îngrijorat de primejdiile care amenințau, în deceniul al patrulea al acestui veac, valorile culturii europene, Vianu intervine în apărarea acestor valori printr-o repetată subliniere a permanenței și noblețe „idealului clasic al omului". Publicând în 1933, anul venirii la putere a lui Hitler, studiul intitulat *Idealul clasic al omului*, filozoful român pleda pentru restaurarea acestui ideal în vederea rezolvării crizei morale de care era zdruncinată lumea europeană. În 1942, protestul cărturarului nostru față de nebunia devastatoare a conflagrației mondiale se exprimă prin studiul *Transformările ideii de om*, ce se voia o introducere la o antropologie filozofică. Atitudinea umanistă a europeanului Vianu față de același tragic episod istoric cunoaște o încununare prin publicarea în 1944 a cărții *Filozofia culturii*.

Vianu a urmărit procesul de afirmare a conștiinței europene, trăsăturile culturii și civilizației continentului nostru prin raportarea acestora la alte arii de cultură și civilizație, precum și apartenența sufletului românesc la spiritualitatea europeană.

La câteva luni de la sfârșitul primului război mondial, în fața unei Europe devastate, tânărul student în filozofie are presentimente sumbre, bănuieli confirmate ulterior prin genocidul săvârșit de bolșevism și de hitlerism: „Problema unui viitor de barbarie se pune cu seriozitate. Noțiunea morală a fost clătinată din prestigiul ei; vechimea sângeroasă a omului a devenit dintr-o dată prezentă, opacă și necruțătoare. Oceanul slav amenință să se reverse peste odihna șesurilor europene"[2].

Și la sfârșitul celui de-al doilea război mondial, cutremurat de ororile acestuia, Vianu receptează cu o dureroasă luciditate criza istorică cu care se

[2] Tudor Vianu, *Doctrina urei: întrebări și răspunsuri*. în „Sburătorul", nr. 9, 14 iunie 1919, p. 204.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

confrunta Europa, cum aceasta mai cunoscuse în perioada de crepuscul a antichităţii şi în timpul războaielor religioase din secolul al XVII-lea. Barbaria ce a însoţit ultimul război mondial e înţeleasă ca un simptom tragic al crizei culturii moderne şi umanistul român subscrie la lămurirea dată crizelor istorice de discipolul lui Simmel, spaniolul José Ortega y Gasset: „Crizele istorice sunt pentru acest gânditor acele intervale din istoria lumii în care oamenii pierd sentimentul viu al formelor de cultură moştenite din trecut, acele în care amintitele forme devin nişte moarte locuri comune, fraze fără conţinut sau, cum ar fi spus Maiorescu, forme fără fond, dar nu din pricină că fondul corespunzător n-a apărut încă în receptacolul formelor, ci pentru că fondul s-a împuţinat sau s-a evaporat din ele"[3].

Vianu înţelegea istoria morală a Europei ca rezultat al acţiunii a două temperamente filozofice moştenite din antichitate: cel heraclitian şi cel eleatic. Epoca modernă a fost deschisă de Renaştere prin cucerirea de către heraclitism a tuturor formelor culturii, proces ce atinge apogeul în secolul al XIX-lea: „...existând într-o lume care, cunoscând mişcarea, îşi poate propune transformările şi progresele cele mai mari, se înţelege că omul modern va preţui fapta şi creaţia ca bunul cel mai înalt al vieţii sale"[4]. Concepţia heraclitiană a învins până la urmă şi prestigiosul eleatism al lui Schopenhauer, favorizând dezvoltarea ştiinţei, afirmarea democraţiei şi a toleranţei religioase. Criza spiritualităţii europene, al cărei martor era filozoful român, este explicată de el prin adâncirea conflictului dintre cele două concepţii.

Occidentul Europei reuşise, cu o cultură tributară în mare măsură heraclitismului, să asigure libertatea individului, să evite autoritatea despotică a vreunei dogme filozofice şi sociale. Răsăritul Europei, rămas la periferia marilor tradiţii de cultură ale Occidentului, risca să revină la înrobirea omului într-un nou ev mediu. În opinia lui Vianu, opera lui Goethe constituie un îndreptar pentru european. Expresie a neoclasicismului, această operă oferă un exemplu de întrepătrundere armonioasă între „descătuşarea heraclitiană" şi „limitarea eleatică". Vianu desluşeşte elemente heraclitiene în viziunea religioasă, în textele ştiinţifice şi în ideile morale ale lui Goethe. Aceste elemente sunt tonifiante, deoarece năzuinţa europeană de a imprima o pecete omenească peste întreaga fire şi de a face libertatea omului mai puternică decât determinismul naturii îşi găseşte în Faust şi în Wilhelm Meister miturile lui poetice"[5].

Fascinat de bogăţia de înţelesuri şi de perfecţiunea artistică a capodoperei goetheene, Vianu ne sfătuieşte că „...trebuie să trăim şi să îmbătrânim cu *Faust*", dar totodată avertizează: „Figura morală reprezentativă a vremii noastre lucrează însă mai puţin la desăvârşirea sa lăuntrică şi individuală, cât la aceea a mediului său natural şi social, perpetuând astfel nişte îndrumări care pot fi culese şi din

[3] Tudor Vianu, *Crizele istorice*, în *Opere*, vol. 9, ed. cit., p. 87.

[4] Tudor Vianu, *Goethe şi timpul nostru*, în *Opere*, vol. 9, ed.cit., p. 87.

[5] *Ibidem*, p. 99.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Faust al lui Goethe"[6].Rezumând câteva din lucrările prezentate la Congresul de ştiinţe morale şi istorice, ţinut la Roma în noiembrie 1932, congres având ca temă Europa şi la care au participat şi N. Iorga şi M. Manoilescu, Tudor Vianu este încântat de faptul că „Ideea europeană apare astfel ca o valoare supraordonată, ca un criteriu superior din care îşi trage îndreptăţirea mişcarea care, după acţiunea lor imediată, pare a avea o sferă cu mult mai restrânsă"[7].

Într-o recenzie, rămasă nepublicată, la volumul lui N. Bagdasar, *Din problemele culturii europene*, Vianu laudă meritele cărţii, de a fi căutat să combată litaniile de înmormântare a culturii europene din teoriile despre sufletul „faustic" şi „apollinic", elaborate de O. Spengler şi Fr. Nietzsche. Neclintite rămân convingerile de european ale lui Vianu, potrivit cărora „prin elementele cele mai preţioase ale structurii noastre morale suntem produsul gânditorilor, al artiştilor şi al sfinţilor care au alcătuit în trecut aristocraţia spirituală a Europei"[8]. Această conştiinţă a coeziunii culturii europene are datoria să stea ca un zăgaz în faţa „vânturilor care vor s-o spulbere", şi filozoful român consideră că astfel de vânturi sunt individualismul, orgoliul belicos al spiritului german, revoluţia bolşevică din Rusia, dar şi recomandarea făcută europenilor de Rabindranath Tagore, de a se adăpa de la izvoarele înţelepciunii indiene, singura care ar fi în stare să contracareze consecinţele ucigătoare pe care civilizaţia tehnică le are asupra culturii, asupra sufletului european.

Este menţionată şi cartea lui Henri Massis, *Défense de l'Occident*, un îndemn la unitatea şi progresul culturii europene, desigur prin metafizica bisericii catolice. Elogiind într-un articol calităţile intelectuale dovedite de Massis în tentativa teoretică de fortificare a romanităţii catolice, chiar printr-o revenire la universalismul medieval al catolicismului, pentru a face faţă asaltului din partea filozofiei germane, aliate cu misticismul slav, Vianu nu e de acord cu acest regres istoric şi nici cu condamnarea unor filozofi ca Descartes, Kant, Hegel, Bergson, învinuiţi de a avea adânci afinităţi cu filozofiile asiatice. Europeismul, prin câştigurile modernismului în cultură şi civilizaţie, datorează foarte mult acestor gânditori şi Vianu conchide: „Este sigur însă că lor le datorăm regulile metodei şi cunoştinţa legilor mai generale ale realităţii, tot felul nostru de a gândi şi până la un punct chiar posibilitatea practică de a o face"[9].

Stilurile culturii capătă o elevată clarificare prin paginile unui manuscris, problematica abordată fiind de o stringentă actualitate[10]. Tudor Vianu deplânge drama Europei în încercarea de a se ridica în mai multe rânduri la conştiinţa

[6] Tudor Vianu, *Faust şi civilizaţia modernă*, în *Opere*, vol. 9, ed. cit., p. 180.

[7] Tudor Vianu, *Definiţia Europei*, în „Sociologia românească", nr. 3, martie 1936, p. 27.

[8] Muzeul Literaturii Române, arhiva Tudor Vianu, mapa nr. 24242, p. 1648.

[9] Tudor Vianu, *Henri Massis*, în „Gândirea", VIII, nr. 1, ianuarie 1928, p. 4.

[10] Tudor Vianu, *Afirmările conştiinţei europene în epoca barocului şi clasicismului*, arhiva Tudor Vianu, Muzeul Literaturii Române, mapa nr. 24243, p. 230–236.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

solidarității ei morale, fără a statornici însă această coeziune morală într-o organizare politică.

Cărturarul se mișcă dezinvolt prin meandrele culturilor europene, în devenirile lor istorice. Barocul, ca simptom al contrareformei, a fost o încercare de a reface unitatea spirituală a Europei, sub egida bisericii catolice, cum astfel de încercări de cristalizare a coeziunii europene s-au mai produs în antichitate, prin acea „pax romana", și în evul mediu, prin scolastică, gotic și morala cavalerească. Barocul a promovat principiul monarhiei universale sub autoritatea papei. Bun cunoscător al limbii și culturii franceze, Vianu admiră spiritul francez, care a oferit întregii lumi exemplul unei depline asocieri a valorilor estetice la idealul de libertate, la tot ce înseamnă creație în cultură: „Valorile estetice ale culturii franceze sunt acele care i-au susținut multă vreme prestigiul"[11].

În urma participării la Conferința UNESCO de la Delhi, din noiembrie 1956, cu impresii proaspete de pe meleagurile străbătute, Vianu notează gânduri provocate de comparația dintre culturile europene și cultura asiatică. Umanismul oriental, înfloritor îndeosebi în ariile de cultură indiană, chineză și islamică, a afirmat „spiritualismul, dezvoltarea personalității omenești în sensul înțelepciunii și al sfințeniei, tradiționalismul", pe când umanismul occidental a impus „raționalismul, atitudinea practică și activă față de natură, aspirația către perfecționarea raporturilor sociale, afirmarea posibilității progresului uman"[12]. Vianu propune un schimb de valori între cele două arii de cultură. Europenii să renunțe la aroganța și pornirile lor imperialiste, oferind popoarelor Asiei rezultatele științei și tehnicii, principiile și mecanismul reorganizării vieții sociale. Orientalii, la rândul lor, pot pune la dispoziția europenilor înțelepciunea și bunătatea lor, concepția despre perfecționarea individului, înțeleasă ca un scop în sine, și nu numai ca un sistem de trepte către maturitate și profesiune.

Contemplând statuile și basoreliefurile din templul consacrat zeului Shiva, de pe insula Elefantina, Vianu se lămurește asupra diferențelor față de arta plastică grecească. Artiștii milenarei Indii, dovedind o bogată fantezie decorativă, lăsând frâu liber senzualității, nu au disociat esteticul de atitudinea morală. Religiile apărute după brahmanism (iudaismul, creștinismul, mahomedanismul), ca și arta lor sacră au ajuns la „separația riguroasă a naturii de spirit și au asociat strâns religia cu morala"[13].

Mașinismul modern, produs de civilizația occidentală, nu trebuie să-l înstrăineze pe om de aspirațiile lui. Spengler văzuse în tehnică un produs al animalului de pradă. În broșura sa, *Omul și tehnica*, filozoful german refuza să recunoască ușurarea vieții omului prin mașinism. Instinctul prădalnic al occidentalului s-a folosit fără scrupule de mașinism pentru a subjuga popoarele

[11] Tudor Vianu, *Fatalitate și tehnică*, în *Opere*, vol. 9, ed. cit., p. 56.

[12] Tudor Vianu, *Orient și Occident într-o discuție filozofică*, în *Opere*, vol. 9, ed. cit., p. 372373.

[13] Tudor Vianu, *Opere*, vol. 1, ed. cit., p. 368.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

exotice. Vianu, în opoziție față de Spengler, crede că „Maşinismul modern alcătuieşte succesul cel mai deplin al tendinței de a crea o lume nouă şi neatârnată"[14].

Tradițiile milenare ale culturii europene, cu filonul cel mai prețios al clasicismului, impun apărarea propriilor valori în fața diverselor teorii demolatoare moderne. În numele acestor valori intervine adesea Tudor Vianu pentru a respinge ceea ce i se pare a fi un atentat la „idealul clasic al omului", la convingerile sale umaniste. Reținem o altă dezavuare, în afara celor semnalate până acum. Teoria psihanalistă a lui Freud, înfățişând omul ca pe o victimă a anarhiei lăuntrice, înlănțuit de descendența lui animalică, dăunează forțelor creatoare ale culturii, şi Vianu crede că în toate faptele sale, omul adună cu un anumit țel energiile naturii şi ale personalității, într-o deplină unitate: „Când invazia subconştientului în conştiință nimiceşte această unitate, omul se elimină automat din societate"[15].

Textele încă inedite sau rămase în periodice, repuse în circulație şi adăugate celor apărute deja în seria *Operelor*, completează imaginea fenomenului Vianu şi prin gândurile legate de problematica europeismului, atât de actuală, oferind sugestii pentru frământata lume a zilelor noastre, într-o Europă care, scăpată de divizarea impusă de bolşevism, tinde spre realizarea vechiului ideal al unității politice şi morale.

[14] Tudor Vianu, *Psihanaliza şi morala*, în *Opere*, vol. 9, ed. cit., p. 7.
[15] *Ibidem*, p. 7.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

TUDOR VIANU INEDIT*

PROBLEMELE INTERPRETĂRII LITERARE

I. Două obiective ale învățământului literar în școlile medii și superioare: istorie literară, interpretare literară. Istorie literară: considerarea operelor în legăturile lor: externă (geneza operei prin factori externi – sociali, istorici, biografici (Scherer); internă (geneza operei prin factori literari – influențe, dezvoltarea genurilor (Brunetière). Interpretare literară: considerarea operelor în ele însele; dezvoltarea impresiei estetice prin intelectualizarea ei. Solidaritatea celor două perspective: istoria literară dă o mare contribuție interpretării literare. Nu mai este posibilă interpretare fără istorie literară. Lupta împotriva istoriei literare a fost pierdută. Interpretarea literară relevând valori estetice, creează noi capitole ale istoriei literare (*Țiganiada*, *Călătoriile* lui I. Codru Drăguşanu", valorile literare în opera lui D. Cantemir). Deşi solidare, dintre cele două perspective una din ele trebuie să fie fundamentul celeilalte: valoarea fundamentală a interpretării literare rezultă din structura individuală a obiectului literar: opera. Istoria literară constată mai mult similitudinile dintre opere, pe care le grupează în şcoli, curente, epoci etc. şi trece astfel nebăgătoare de seamă pe lângă ceea ce este mai caracteristic în opere, adică individualitatea lor, caracterul lor unic, incomparabil, de neînlocuit. Fiindcă nesocoteşte individualitatea operei, explicațiile istoriei literare sunt adeseori superficiale şi cu totul insuficiente: opere explicate prin „ascensiunea" sau „putrefacția" burgheziei. Cum se face că aceleaşi pricini pot produce rezultate foarte diverse? Istoria literară nesprijinită pe interpretare literară, se condamnă la sterilitate şi convenționalism. Toată atenția deci pentru interpretarea literară.

II. Ştiința interpretării literare. Orice ştiutor de carte crede că ştie să citească, adică să refacă în sine conținutul unui document scris prin transformarea percepțiilor unor semne grafice în reprezentări, sentimente, idei. Ce se opune unei bune citiri? Influența prenoțiunilor; experimentul corecturilor de tipar: ceea ce ştim despre un text ne împiedică să-l citim aşa cum este; metoda germană a corecturilor: disocierea citirii frazei de citirea cuvântului (prin lectura înceată). Citirea fără atenție gramaticală: interpretarea greşită a unei fraze de Lovinescu – „decât Legea Progresului, Caragiale n-a scris nimic mai bun". Astfel de accidente arată cât este de necesară o lectură foarte atentă. Impresia literară este baza interpretării literare.

---

* Texte comunicate de Vasile Lungu şi colaționate de Laurențiu Hanganu după manuscrisele de la Muzeul Literaturii Române, căruia îi mulțumim şi pe această cale [n. red.].

RITL, XLV, 1997, nr. 3–4, p. 227–241, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

III. Treptele lecturii în şcoală. Citirea expresivă: nu trebuie imitată lectura sau recitarea actorilor; tendinţa contrarie: lectura indiferentă, plictisită. Lectura şcolară trebuie să se aşeze în afară de sfera dramatică şi de controversele ei. În locul lecturii dramatice, lectura reflexivă: accentele trebuie să reproducă nu situaţiile, ci intenţiile poetului (lectura şcolară trebuie să fie nu spectacol, ci adjuvant al interpretării). Lectura şcolară trebuie să fie clară, – fără prozaism, expresivă, – fără declamaţie, intelectuală, – fără răceală; o lectură plină de tact, format prin gust şi exerciţiu (necesitatea unui seminar de lectură). Amintirea lui Jacques Coppeau citind *Bérénice* de J. Racine. Aşa zişii „die Reder" în mişcarea artistică germană (recitatorii publici la Roma, probabil declamatori, conform întregii arte antice a vorbirii). Lectura făcută de profesor trebuie urmată de lectura făcută de elev cu glas tare în faţa clasei; avantagiile acestei din urmă lecturi: pune în lumină valorile sonore (acele legate de foneme, ritm, de intonaţie, de inflexiune); pune pe elev în situaţia de a reacţiona emotiv şi original şi de a rupe gheaţa indiferenţei, care acoperă adesea sufletul clasei. Lectura inteprinsă cu succes de un elev este mai convingătoare pentru restul clasei, pentru că este făcută de unul care-i aparţine.

IV. Naraţiunea subiectului şi identificarea motivului. Naraţiunea subiectului şi transformarea poeziei în proză. Primejdiile acestor metode: creează iluzia că fondul este deosebit de forma manifestării lui, fondul ar fi principalul şi forma elementul adjuvant şi secundar; fondul ar fi ceva general, conceptual. Rezultatul acestei iluzii: operele ar fi fungibile – „Am văzut pe Faust la operă, pe Hamlet la cinematograf. Am citit Iliada într-o naraţiune de Andreescu". Totuşi, folosul relativ al acestei metode: putinţa de a regăsi motivarea acţiunii şi a sentimentelor într-o operă; uşurinţa cu care se uită subiectul şi nevoia de a-l avea precis şi complet în minte, pentru a înţelege o operă. Identificarea motivului: orice subiect aparţine unui ciclu tematic (de motive); circulaţia motivelor în literatura mai veche, rezultă din numărul restrâns al izvoarelor: literatura antichităţii, literaturile orientale, creaţia populară a naţiunilor moderne; lipsa de preocupare pentru originalitatea subiectelor: „Je prends mon bien où je le trouve" (Molière). Preocuparea de originalitate a subiectului din secolele XVIII şi XIX înainte, ca fenomen decurgând din progresele realismului; totuşi, chiar în realism subiectele continuă să aparţină unui ciclu general: Faust şi motivul rebeliunii, Grandet şi motivul avarului. Prin identificarea motivului şi angrenarea lui în ciclul său, obţinem posibilitatea de a înţelege mai bine particularitatea individuală a felului în care a fost tratat în opera pe care o interpretăm; exemplu: lumea ca teatru la Epictet, Marc-Aureliu, Calderon, Eminescu. Nevoia de a înţelege orice creaţie literară pe fondul întregii literaturi universale.

V. Opera literară ca formă de viaţă a poetului. În contra interpretării biografice înguste: „Floarea albastră a fost o fetiţă pe care Eminescu a cunoscut-o la Ipoteşti, când avea 9 ani" (Bogdan-Duică). Metoda lui Scherer: totuşi

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

biografismul, conceput larg, dă o contribuție importantă interpretării literare; opera literară dă expresie unui conflict al artistului: conflict cu sine însuși, conflict cu mediul său (dar chiar conflictul cu sine însuși este un conflict cu mediul). Opera literară regăsește uneori unitatea pierdută, în trecut – idila arcadiană –, în viitor – idila elizeană (realismul socialist).

Prin legarea operei de personalitatea și biografia artistului, ajungem la înțelegerea ideologică a operei, la rădăcina ei psihologică și socială. De aci înainte putem urmări cum opera se dezvoltă, folosind materia generală a motivului și a subiectului, în forma individuală a manifestării ei în limbă.

VI. Opera literară ca manifestare lingvistică. Considerarea operei literare ca un document de limbă: particularități fonetice și morfologice regionale; lexic arhaic, regional, familiar sau savant, derivații semantice; construcții orale sau scriptice, populare sau savante; locuțiuni, expresii, proverbe. Toate observațiile de limbă trebuie făcute pentru a arăta cum particularitățile de limbă constituie și susțin impresia estetică. Exemple din *Când amintirile...* de Eminescu: variantă regională – „îmbrățoșați" (îmbrățișați); forme populare – „care-și" (pron. pos. și = său), „putut-au" (perf. compus, pers. III-a sg. identic cu pers. a III-a pl. în vorbirea populară și arhaică), determină impresia de intimitate, de mărturisire spontană, familiară. Nu pot da aici sistemul tuturor problemelor legate de interpretarea lingvistică și stilistică a literaturii. Indic numai scara lor (stilul fiind realizarea în limbă a operei și deci individualizarea ei). Valori stilistice fonice, lexicale (derivații semantice, imagini), morfologice, sintactice („Cercetarea stilului"). Nevoia pregătirii lingvistice. Disputa: stilistica literară și lingvistică. Prejudecata pozitivistă. Raporturile stilisticii literare cu istoria și critica literară. Stilistica literară aparține părții lingvistice a istoriei literare. Stilistica literară reprezintă aplicația – și una dintre cele mai mature – ale lingvisticii. Fără disciplină lingvistică nu este posibilă interpretarea literară în etapa ei cea mai înaintată. Iată – după mine – principalele probleme ale interpretării literare, așa cum mi le-a impus lunga mea practică didactică și științifică.

SENTIMENTUL CORPULUI ȘI SPORTUL MODERN ÎN CULTURA MODERNĂ

Printre feluritele reprezentări, înclinații sau stări afective care pot fi trecute sub larga rubrică a noțiunii de eu, sentimentul propriului nostru corp este fără îndoială unul din factorii de căpetenie. S-ar putea vorbi de o structură a eului dispusă în straturi concentrice, înaintând dinlăuntru în afară. În punctul cel mai adânc al interiorității stă eul ca vagă conștiință a activității prezente în toate actele pe care le execut și în toate stările pe care le resimt. Eul acesta este de fapt eul kantian al apercepției. Pornind de la el, ca de la miezul structurii, pot înainta în

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

afară, până la eul cu totul exterior şi superficial al acelui fel de a părea şi de a te comporta, făcut din fizionomie şi din atitudine, din modul de a privi, de a întâmpina pe semeni, din zecile de particularităţi ale vorbirii, care sunt tot atâtea părţi constitutive ale eului fiecărui ins.

Între aceste două puncte extreme şi la o distanţă greu de precizat de fiecare din ele, stă sentimentul corpului nostru ca una din ipostazele afective ale eului. Ce este acest sentiment al corpului? Cenestezia este fără îndoială un element constitutiv al lui, fără a-i istovi totuşi cuprinsul mai bogat. Căci peste cenestezia unui individ, adică peste afectul complex în care se însumează impresiile primite de la totalitatea organelor, sentimentul corpului adaugă o anumită conştiinţă despre valoarea noastră biologică, adică despre preţul vieţii, al puterii şi al sănătăţii de care dispune cineva. Psihologul poate deci distinge în ceea ce se numeşte sentimentul corpului, peste suma impresiilor organice, o atitudine axiologică mai largă, o reprezentare nu tocmai lămurită despre valoarea vieţii în noi. Ar fi foarte interesant de urmărit istoria sentimentelor corpului, în marile culturi pe care le cunoaştem.

Anticipând asupra unor cercetări care ar putea fi întreprinse într-o zi, s-ar putea spune de pe acum că antichitatea greacă, în perioada clasică, a cunoscut un sentiment al corpului destul de potenţat. Oamenii aceştia care se îngrijeau mult în băi şi în palestre şi care nu dispreţuiau să se remarce prin prosperitatea şi prin frumuseţea lor fizică, aşa cum rezultă din atâtea amănunte ale vechilor biografi. Atunci este probabil că dispuneau de un sentiment bogat şi fericit al corpului. Dacă Socrate sau Platon au fost eroii spiritualităţii greceşti în perioada clasică, Alcibiade a fost eroul ei în ordinea sentimentului corpului. Vitalitatea greacă serba mari triumfuri în acest prieten al lui Socrate. Plutarc aminteşte cu mari laude vigoarea constituţiei lui şi frumuseţea păstrată până în toamna înaintată a vieţii. Ar fi fost de mirare ca el însuşi, Alcibiade, să nu fi trăit în sentimentul acelei splendori fizice, care i-a procurat o glorie atât de durabilă. Ar fi să repetăm o banalitate că evul mediu a trăit în dispreţul ascetic al corpului. Lucrul nu poate fi deloc exact pentru sferele culturii cavalereşti. În mănăstiri este probabil că se va fi dezvoltat un sentiment negativ al corpului, o conştiinţă a mizeriei şi josniciei lui. Călugării practicând posturile şi mortificările, trebuie să fi avut un sentiment negativ al corpului, destul de asemănător cu al asceţilor din primele secole creştine. Totuşi, din rândul acestora, Sfântul Francisc găseşte un accent de consideraţie şi simpatie, vorbind despre propriul nostru corp ca despre „fratele nostru măgarul" şi se anunţa în felul acesta o modificare a sentimentului corpului, care de-aici înainte se va dezvolta tot spre alte ţinte. În formula curtezanului Renaşterii, dexterităţile fizice intrau ca o moştenire cavalerească. Dar chiar în sferele artistice şi umaniste, forţa şi supleţea erau nu mai puţin preţuite de oamenii care se bucurau de ele, după cum ne dovedeşte exemplul unui Leonardo, despre care se menţionează deopotrivă marea lui abilitate şi fălnicie în arta echitaţiei, ca şi puterea neaşteptată a omului capabil

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

să îndoaie o potcoavă de fier cu mâinile lui feminine. Tot astfel, biografii sunt unanimi a prețui cu laude puterea și ușurința lui L.B. Alberti, arhitectul, pictorul și umanistul florentin, care se pricepea să azvârle o monedă de argint în punctul cel mai înalt al cupolei Domului, după cum nu întâmpina nici o greutate sărind cu picioarele împreunate peste armăsarul lui nărăvaș. Toate aceste semne ale fălniciei fizice dispar o dată cu cultura curteană și urbană. Secolul al XVIII-lea a văzut apărând o întinsă galerie de maniaci, botaniști prin vocație ipocondrică, întocmai ca acea dnă de Warens care îl urmărea pe Rousseau cu prafurile ei. Marele bolnav Voltaire domină secolul din încăperea în care neîncetatele sale crize de colită îl ținuiesc mai tot timpul. Tineretul vremii, așa cum el inspiră pânzele unui Raeburn și Watteau, are adeseori o grație seducătoare și maladivă, care ne arată că până și în această perioadă a vieții, sentimentul indiscutabil al succesului vital se găsea în declin. Cultura burgheză a veacului al XIX-lea, cu oamenii ei trudind în birourile marilor afaceri sau în laboratoarele și bibliotecile studenției, n-au putut să reînalțe sentimentul deficitar al corpului. Marii oameni ai vremii, poeții, savanții și tehnicienii admirați mai mult de mulțime, sunt mai totdeauna naturi surmenate, nevrozate, încât raportul dintre boală și toate formele superiorității spirituale devine una din problemele capitale ale secolului. Către sfârșitul acestei perioade se întâmplă însă un reviriment, care împrumută epocii noastre una din caracteristicele ei cele mai măreț.

ZIARELE ȘI ARTA TIPARULUI

Cititorul care străbate zilnic unul sau mai multe ziare se găsește în situația de a primi pe lângă știrile variate ale actualității și comentariile în legătură cu ele, acea înrâurire asupra bunului său gust estetic, a cărei însemnătate trebuie subliniată cu toată tăria. Căci pagina ziarului nu este numai purtătoarea unor idei și a realităților despre unele fapte, dar și o întocmire tehnică și artistică, prin gruparea materialelor tipografice, prin modul caracterelor de a se compune și prin imaginile plastice care alternează cu textul imprimat. Forma ziarului completează astfel conținutul lui și această îmbinare lucrează nu numai asupra opiniei și informației cititorului, dar și în direcția determinării sensibilității sale pentru frumos.

Cât de mare poate deveni rolul presei în această privință, vom înțelege gândindu-ne la cele câteva sute de mii de foi zilnice care ajung cititorilor din punctele cele mai îndepărtate ale țării și din categoriile cele mai variate. Propaganda estetică a presei, dar și acțiunea ei dăunătoare în aceeași sferă, pot deveni imense. Mai cu seamă în straturile rurale, valoarea estetică a imprimatului cotidian are o importanță care nu poate fi nicidecum exagerată. Căci țăranul, care nu vizitează expoziții și muzee și nici nu se bucură de toate acele perfecționări ale cadrului de viață care concentrează silințele așa-numitei urbanistici moderne, primește în schimb, cel puțin din când în când, câte o foaie tipărită și, o dată cu ea, un

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mesagiu de frumusețe sau diformitate. Cine a văzut atârnând pe pereții locuințelor sătești una din acele imagini alegorice, pe care ziarele de mare tiraj le răspândesc în zilele de seamă ale anului, și-a putut adeseori spune că prilejul de a trimite satelor și cătunelor un îndemn de noblețe estetică, ar fi putut fi mai bine folosit.

Să ne gândim apoi la cititorii orașelor, chiar la acei ai centrelor mari și cu mai multă cultură. Multă vreme s-a crezut că educația publicului burghez poate fi lăsată în seama pinacotecilor, a grădinarilor, a monumentelor publice. Îndată însă inițiative pornite din Englitera, Franța sau Germania au pus în lumină ce rol are acțiunea difuză și continuă a mediului comun și a obiectelor celor mai umile cu care ne înconjurăm. Printre acestea, micul monument de hârtie care ne intră zilnic în mână ocupă un loc de favoare. Reforma estetică a tiparului a devenit în anii de după război o preocupare foarte vie și în țara noastră. Nu încape nici o îndoială că din această frământare de gânduri, cartea a câștigat foarte mult. Dar ziarul? Este aici o problemă de estetică practică, demnă a fi considerată cu toată atenția. Este evident că ceea ce s-ar putea numi caracterul stilistic al ziarelor românești atârnă, în primul rând, de nuanța și direcția lor. Într-un chip ni se înfățișează foaia în care precumpănește intenția de a informa, altfel publicația de luptă, altfel aceea în care domină tonul mai liniștit al expunerii de idei și al doctrinei. Vivacitatea în formă a celor dintâi se temperează treptat în trecerea către cele din urmă. Comparate însă cu publicațiile cotidiene apusene, ziarele noastre au, în majoritatea lor, o formă mai strigătoare, menită să atragă în chip mai violent privirile și să le rețină mai tiranic. O coloană din „Le Temps" parcă ar fi desprinsă dintr-un lexicon enciclopedic și omul căruia i se adresează acel text compact este presupus a fi cititorul răbdător, dispus să examineze cu atenție și spirit critic lucrurile ce i se înfățișează. Ziarele noastre, trecând peste excepții, au însă în vedere mai mult sensibilitatea, decât reflecția liniștită a cititorului. Titlurile mari și senzaționale, întretăierea textului cu numeroase subtitluri, varierea necontenită a caracterelor, sunt tot atâtea mijloace de a intensifica acompaniamentul afectiv al lecturii. Cred că nu ne înșelăm nicidecum, observând că sensul psihologic al chipului cum este compusă o pagină a ziaristicii noastre actuale constă în dorința de a lucra mai cu seamă asupra imaginației și sensibilității lectorului. Și, evident, lucrul este într-o bună măsură îndreptățit, dacă ne gândim că între o imagine de ziar și una de carte trebuie să subsiste o diferență. Atât menirea, cât și chipul lor de a lucra sunt și se cuvin a fi deosebite. Forma lor respectivă poate deci să difere. Totuși, cititorul care urmărește cu un ochi de psiholog aspectele vieții noastre sociale are uneori ocazia să-și spună că sunt împrejurări în care liberul-arbitru al cititorului ar trebui să fie mai puțin influențat, în care buna și clara lui judecată ar trebui lăsată să precumpănească. Mai cu seamă laturile negative ale vieții sociale, crime, fapte de penalitate etc. n-ar trebui să dobândească prin modul lor de prezentare, relieful extraordinar ce li se dă uneori. Știm că la astfel de probleme cugetă mulți dintre reprezentanții cercurilor distinse ale presei noastre. Este deci de sperat că progresul marei instituții a presei va

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

aduce, o dată cu înaintarea către obiectivitatea reflecției în modul de expunere, și acea armonie mai clară a formei, care va însemna o ameliorare estetică.

În privința chipului cum sunt ilustrate ziarele noastre, trebuie recunoscut că în coloanele lor lucrează acum mulți desenatori talentați, aducând o importantă contribuție în opera de caracterizare a oamenilor și a situațiilor. De asemeni, desenul colorat, grație unui utilaj modern, a făcut unele progrese. Totuși aici este un câmp susceptibil încă de mari perfecționări, mai întâi în latura ei tehnică, apoi în aceea artistică. Convenționalismul acestor ilustrații este îndeobște atât de jignitor, încât chiar respectul pe care îl datorăm marilor evenimente, care sunt comemorate pe această cale, reclamă neapărat un adaos de atenție și grijă artistică. Ne-am întrebat adeseori de ce tocmai în zilele de sărbători naționale și religioase, când sentimentul public ar trebui să fie sprijinit printr-o sugestie de artă mai înaltă, sunt acelea în care publicul primește o hrană estetică atât de inferioară? N-ar trebui tocmai atunci ca cei mai buni artiști să fie chemați la colaborare? N-ar trebui ca haina de sărbătoare a ziarelor să fie vestmântul lor cel mai frumos? Ceea ce se întâmplă însă de obicei este tocmai contrariul. Problema merită a fi meditată și rezolvată după puterile devenite importante în cazul marei prese.

O altă chestiune care reține atenția observatorului este chipul în care se amestecă materia redacțională cu cea comercială. Sunt unele ziare, în care o preocupare estetică mai delicată, în alegerea literelor, în modul de paginație și chiar în ilustrația documentară sau artistică, este contrazisă de colaborarea reclamelor comerciale. În această privință și, cu toate că faptul de a le primi în propria lor casă, le-ar da dreptul să exercite o cenzură artistică, ziarele publică tot ce li se prezintă. Este oare irealizabilă ideea ca ziarele, mai cu seamă cele cu un tiraj mai important, să ție la dispoziția comerțului, un corp de desenatori, care să întocmească reclamele într-un stil mai decent și cu o preocupare mai vie de ținuta generală a jurnalului? Afișul a devenit astăzi o ramură cu totul onorabilă a artei decorative și nu văd cine s-ar putea plânge de perfecționarea lui, în acea formă de mare multiplicare pe care presa cotidiană i-o pune la dispoziție. O reclamă mai frumoasă este și una mai eficientă. Frumusețea adaugă ceva prestigiului lucrului, încrederii pe care ne-o punem în el. O bună organizare artistică a publicității sporește valoarea ei în toate felurile.

Iată numai câteva din problemele care se prezintă aceluia care gândește la condițiile artei tiparului în ziaristica noastră. Ele merită a fi reluate și adâncite de asociațiile de presă și de conducătorii ziarelor, cu acea grijă pe care au dovedit-o și în alte împrejurări și care a adus în atâtea alte direcții un incontestabil progres. S-a făcut mult, dar nu totul. Și ceea ce rămâne încă de realizat cât privește desăvârșirea artistică, nu ține nicidecum de sfera acelor amănunte, de care oamenii ocupați cu lucruri mai grave pot să se și dispenseze. Aspectul artistic al ziarelor nu este un detaliu care poate fi ignorat. Căci peste gând și peste cuvânt, peste ceea ce se adresează minții și știm că i se adresează, există acel factor de înrâurire cu atât mai

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

activ şi mai puternic, cu cât ne influenţează fără să ne dăm seama şi care alcătuieşte forma artistică a prezentării. Între marile responsabilităţi ale presei, trebuie trecută şi aceea de care atârnă formarea unui public sensibil la frumuseţe, adică la demnitatea în aparenţă.

CONFERINŢĂ: *DESPRE METAFORĂ* ŢINUTĂ LA UNIVERSITATEA DIN CLUJ 4 DECEMBRIE 1939

Domnilor Profesori,

Domnilor Studenţi,

Daţi-mi voie să exprim mai întâi caldele mele mulţumiri organizatorilor acestei şedinţe şi, în primul rând, dlui profesor Liviu Rusu, care a binevoit să-mi adreseze cuvinte atât de măgulitoare. Prezenţa mea aici, în această sală ilustrată prin graiul tuturor acelor savanţi care au creat reputaţia ştiinţifică a Universităţii clujene, se datoreşte fără îndoială ideii din ce în ce mai populare a schimbului de profesori şi conferenţiari dintre universităţi. Noi cei ce lucrăm la Facultatea de Litere din Bucureşti, resimţim deseori dorinţa de a primi în mijlocul nostru şi de a asculta, din gura profesorilor care ilustrează Clujul, expunerea unora din rezultatele cercetării lor. Probabil că unui îndemn asemănător îi datoresc deosebita cinste şi favoare de a mă găsi astăzi în faţa domniilor voastre.

Chemat, aşadar, pentru a vă înfăţişa unele din rezultatele cercetării estetice la Facultatea de Filosofie şi Litere din Bucureşti, vă mărturisesc că hotărârea mea n-a fost uşoară. Căci primul şi cel mai sigur rezultat al activităţii mele în ultimii cincisprezece ani, de când am marea cinste de a prezenta specialitatea estetică studenţimii bucureştene, este de a-mi fi răpit cea mai mare parte a libertăţii mele în acest domeniu. Zece ani după ce am început a ţine cursuri la Bucureşti, expunerile mele au luat forma unui document scris şi încheiat, tratatul meu de estetică, pe care dl profesor Liviu Rusu a avut bunăvoinţa să-l amintească. Ştiu bine că aşa-zisele „sisteme" au astăzi o reputaţie destul de rea. Ele sunt nişte blocuri rezistente în mijlocul mobilităţii vieţii, care neputându-le pătrunde trebuie să le ocolească. Poate că singurul lucru care se poate spune pentru justificarea sistemelor, este că ele reprezintă un rău inevitabil. Căci gândirea filosofică are tendinţa firească de a se organiza într-un sistem, adică de a pătrunde până la principii şi de a le urmări pe acestea în consecinţele lor mai îndepărtate. Minţile exacte îşi pot socoti sarcina lor împlinită chiar atunci când rămân la fragment. Histologistul care a descris mai întâi un aspect atât de important, dar atât de particular, cum este fibra nervoasă a putut să-şi spună că activitatea sa ştiinţifică a fost încununată de cel mai deplin succes. Filosoful se găseşte însă într-o altă situaţie. Cea mai particulară dintre cercetările sale are tendinţa de a se extinde şi rotunji în sistem. De aceea gândul filosofic nu este complet decât atunci când din el se desprinde o perspectivă sistematică.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Iată ce se poate spune pentru justificarea sistemelor. Pentru condamnarea lor se poate adăuga că obligă pe autorii respectivi să nu mai poată face altceva decât să se repete sau să se corecteze. Cum însă modesta mea încercare de sistematizare a domeniului estetic este prea recentă, pentru a-mi îngădui repetiția și prea puțin recentă, pentru a simți nevoia corectărilor, vă cer îngăduința de a evita problemele esteticii generale. De altfel, în timpul din urmă, lucrările mele cu studenții au luat forma unor anchete mai particulare. De câțiva ani încoace mă ocup cu problemele esteticii literare și pentru că în acest domeniu n-am avut ocazia să mă exprim, prea des și în forme încheiate, libertatea mea este aci mai mare. Voi folosi deci această libertate, pentru a reține câteva ecouri din chipul în care am avut ocazia să înfățișez studenților problema atât de spinoasă a metaforei.

Metoda pe care obișnuiesc a o folosi atunci când doresc să câștig o noțiune limpede în vreuna din problemele esteticii este dublă. Pe de o parte, caut o confruntare directă cu obiectul, o experimentare a lui liberă de orice idee preconcepută. Pe de altă parte, încerc desfundarea tuturor izvoarelor literare ale problemei, nu numai pentru motivul că trebuie să ne ferim a descoperi lucruri care sunt de mult cunoscute, dar și pentru aceea că din cunoașterea dialecticii istorice a problemei se degajează sugestii de cel mai mare interes. Am avut ocazia s-o spun și altădată: istoria esteticii este un instrument de cercetare sistematică a problemelor estetice.

Era natural deci ca voind să câștig o noțiune precisă despre natura metaforei să încep prin a mă documenta asupra chipului în care ea se răsfrânge în literatura mai veche și mai nouă. Vă mărturisesc că cercetarea aceasta nu duce, din primul moment, la rezultatele cele mai satisfăcătoare. Cunoștința istorică a problemei scoate la iveală atâtea păreri contradictorii în ce privește originea, alcătuirea și funcționarea metaforei, încât prima nevoie pe care o încearcă cercetătorul este să pună oarecare armonie între aceste mărturii antagoniste sau să le respingă pe toate și să reia cercetarea de la început, pe socoteala sa. Nu știu însă dacă acest din urmă îndemn, mai radical, este cel mai bun. Căci dacă nu este de presupus că secole sau chiar milenii de cercetare s-au scurs fără nici un profit pentru problema în discuție, atenția și bunăvoința față de cuvântul trecutului sunt oricum atitudini recomandabile.

Pentru lumea veche, aceea care a creat termenul și noțiunea, metafora era transferul unui înțeles de la obiectul pe care îl denumește în chip propriu la obiectul pe care ajunge a-l desemna în chip impropriu. Aceasta este, aproximativ, definiția pe care o dă metaforei Aristoteles în capitolul 21 al *Poeticii* sale. Transfer de la particular la general (nava „se oprește" în loc de „ancorează"); de la general la particular (cele zece mii de fapte nobile ale lui Odysseus în loc de multele lui fapte vrednice de laudă); de la particular la particular (și-a „istovit" zilele cu fierul în loc de și-a „curmat" zilele cu fierul); prin analogie (scutul, cupa lui Ares și scutul lui Dionysos, cupa). Funcțiunea metaforei. Aristoteles: metafora face să vedem

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lucrurile. Ea este un mijloc al sensibilității poetice. Cicero: (*De oratore*, c. III); aceeași funcțiune (mugetul mării, lanurile surâzătoare). Apoi, remediază sărăcia limbii, dă o idee despre virtuozitatea imaginației scriitorului, care prin metaforă pune în legătură lucruri disparate (importanța observației a lui Cicero); dă elan imaginației cititorului, dar o ferește să rătăcească. Cicerone și eterogenia scopurilor (comparația cu vestmintele). Ciceronismul. Folosința retorică a metaforei. Metafora ca virtuozitate a expresiei și ca ornament. Vico (*Scienza nuova*, sec. al XVIII-lea). Metafora nu este ornament ci chipul natural de a se exprima al omenirii în faza poetică a culturii sale. Ea este condiționată de două împrejurări: sărăcia limbii și întinderea progresivă a limbajului. Transferul metaforic se face – pentru Vico – de la propriu la eterogen: brațele unui râu, vinele de apă, piciorul muntelui etc. Metafora este personificare. Romantismul și idealismul. Metafora ca transfer personificant și ca mijloc intuitiv al limbii și literaturii. Jean-Paul: metafora ca reintegrare a unității naturii (după dezintegrarea din natură produsă de civilizație). Sensul metafizic al metaforei! Metafora și estetica simpatiei. Dacă obiectul estetic este acela în care proiectez valorile afective ale conștiinței mele, atunci metafora (înțeleasă ca personificare după tradiția lui Vico) este obiectul estetic prin excelență. De aceea, în curentul esteticii simpatiei, metafora devine obiectul unei întregi cercetări la Biese (*Philosophie des Metaphorgehen*, 1893). Biese arată funcțiunea metaforei nu numai în limbă și în poezie, dar și în filosofie. Personificarea metaforică devine deci, nu numai un mijloc de expresie, dar un mijloc de cunoaștere. Pentru Biese metafora rămâne însă transfer. Metafora în epoca simbolismului (care a revoluționat mai toate ideile tradiționale în poetică). Metafora nu este instrument de exprimare, ci instrument de cunoaștere. Prin metaforă atingem identitatea funciară a tuturor lucrurilor, temeiul cel mai adânc al realului, un strat ontic. Metafora nu este transfer, ci unitate. Tipul cel mai perfect al metaforei este corespondența baudelairiană. Nu sentimentul discrepanței termenilor, ci acela al unității lor constituie realitatea psihologică a metaforei. Metafora nu este purtătoarea unei viziuni individuale a lucrurilor, ci a unei concepții generale despre lume. Vico spusese că metafora este un mit în miniatură, dar abia acum se dă întreaga dezvoltare a acestei idei (Cp. *Das Bild in der Dichtung*). Metafora nu este originară, ci evoluată, o formă festivă a culturilor. H. Werner (*Die Ursprünge der Metaphor*) vede în ea un produs al culturilor sedentare, agricole și pneumatice. R. de Gourmont (*Le problème du style*, 1912) observă că Homer nu face metafore, ci comparații (succesive). O găsește totuși în *Vede*. Dar mai cu seamă la autorii moderni, mai sintetici, cu senzații mai tumultuoase.

L. Blaga și metafora (metafora este și pentru el transfer): metafore plasticizante; metafore revelatorii. Aceste două varietăți corespund celor două mari concepții despre metaforă: a) metafora plasticizantă corespunde concepției antice a metaforei; b) metafora revelatoare corespunde concepției moderne, instrument de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cunoaştere, a metaforei. Caracterul de unitate al termenilor metaforei nu intră în concepţia lui Blaga. În loc de a despărţi aceste spete, nu exista cumva posibilitatea de a le integra? Aşa apare ideea structurii ierarhice a metaforei. Ex.:

„Iată lacul. Luna plină
Poleindu-l îl străbate,
El, aprins de-a ei lumină,
Simte-a lui singurătate".
(*Lasă-ţi lumea...*)

Adâncimea metaforei: o succesiune de planuri care pot fi atinse în chip succesiv şi printr-un efort continuu al atenţiei. Primul plan logic: transfer. Transferul expresiei: simţire a singurătăţii asupra lacului în legătură cu care devine o expresie improprie; „cuprins de-a ei lumină" este de asemenea un transfer şi un mod impropriu de a vorbi. Al doilea plan: viziune intuitivă. Sprijinit de expresia improprie şi sensibilă, „aprins", lacul devine obiectul unei intuiţii concrete. Este o discuţie a poeticii moderne, dacă imaginile poetice trezesc viziuni concrete sau numai sentimentul viziunilor concrete. (Th. A. Meyer, M. Dessoir, J. Cohn). Dar chiar dacă nu vedem, prin imagini ne plasăm în planuri şi legături cu viziunea (fie ele chiar numai intuitive). Al treilea plan: personificarea. Lacul începe să trăiască cu sentimente şi conflicte deopotrivă ale omului. Lacul dobândeşte o personalitate. Al patrulea plan: unificarea. Personificarea este, la urma urmei, o simplă ficţiune. Într-un plan mai adânc, singurătatea nu este, pentru noi, numai o calitate atribuită, dar şi una reală. Prin metaforă ajungem să percepem viaţa adâncă a naturii. Sub lumina lunii, lacul devine realmente o existenţă atinsă de chinul singurătăţii morale. Tot astfel în metafore din care lipseşte planul personificării, unitatea termenilor metaforei se oferă percepţiei noastre. În versurile:

„Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies
Et d'autres, corrompus, riches et triomphants",

simţim cum fluiditatea dulciului sau a verdelui de pajişti revine şi în unele parfumuri. Al cincilea plan: un mit, o concepţie simbolică despre lume.

În cazul metaforei lacului, apa şi lumina se unesc într-o mistică logodnă.

Dar oricât de adâncă ar fi întrepătrunderea lor prin iubire, şi misticul logodnic, lacul, oricât s-ar lumina prin iubirea care îl pătrunde, singurătatea lui nu devine mai mică, ci numai mai conştientă. Metafora lacului cuprinde deci în intima sa adâncime mitul tragic al individualităţii, vecinic singură şi impenetrabilă, chiar în actul iubirii. Metafora şi problema adâncimii. O veche metodă a interpretărilor literare. Cele patru sensuri ale operei literare şi mistice: 1. Sensul literal, sau istoric; 2. Sensul alegoric (alt înţeles decât sensul propriu şi material al expresiei); 3. Sensul moral sau concepţia morală; 4. Sensul anagogic, în raport cu beatitudinea

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

celestă şi cu gloria divină. Sensul ascuns, – hyponoia – în interpretările homerice ale antichităţii. Ce este just şi ce este fals în această metodă. Este falsă ideea că în fundul creaţiilor literare stau concepţiile intelectuale sau morale faţă de fenomene pe care poetul ar fi avut intenţia să le exprime. Este justă ideea adâncimii creaţiei. Nu ni se cer oare necontenit metode pentru adâncirea literaturii? Cine ar dori să adâncească pe Eminescu ar trebui să avanseze, din plan în plan, până la acea substanţă ţesută din sute sau mii de mituri, care singură explică puterea vrăjită şi răscolitoare pe care poetul o exercită asupra noastră. Un mit este o putere a vieţii. Dar cine ar vrea să pătrundă până la această adâncime, ar trebui să studieze metaforele sale. Cercetătorul care şi-ar lua această sarcină ar trebui însă să fie stăpân pe noţiunea metaforei, ca o *structură* ierarhică, ca o *perspectivă a adâncimii*.

IDEI, OAMENI ŞI FAPTE. – EPICUREISMUL MASELOR

Consideraţiile despre sport din numărul trecut al „Gândirii" lăsau neatins un anumit punct al chestiunii. Această lipsă a produs unele nedumeriri, pe care le prevedeam, atunci când din nevoia de a reduce expunerea la esenţial, mă hotăram la rezerva pe care e timpul s-o înlătur acum. Spuneam în adevăr că sportul alcătuieşte, în societăţile actuale, un curent de compensaţie faţă de condiţiile vieţii mecanizate şi comprimate a maselor moderne. Sportul poate fi însă înţeles şi altfel. Mai ales în ţara noastră şi mai cu seamă până mai ieri sportul părea a fi o ocupaţie preferată a claselor oţioase şi posedante. În adevăr, începuturile sportului era legate de stilul de viaţă al vechiului aristocrat. La baza mişcării începătoare activau instinctele intrepride ale stăpânitorului de altădată, iubitor de aventură şi risc, preţuitor al forţei şi dibăciei fizice. Când însă toate aceste deprinderi şi înclinaţii, folosite altădată în activitatea specifică a stăpânitorului şi cuceritorului de pământuri, au încetat să fie utile în măsura în care generaţiile societăţii liberale şi burgheze creşteau, sportul a intervenit pentru a le da o întrebuinţare fictivă şi pentru a le canaliza către o eliberare inofensivă a lor. Vechilor descendenţi de viţă aristocratică li s-au asociat din primul moment, tineri aparţinând acelor categorii avute şi oţioase ale societăţii, cărora nu le lipsea decât strălucirea strămoşilor, dar nu şi dorinţa de a trăi felul de viaţă al acelora care se puteau mândri şi cu această strălucire. Această din urmă categorie de tineri s-au arătat dispuşi să imite felul instinctiv, violent, curagios şi suplu al acelora care aflau toate aceste porniri în ereditatea lor. Aşa se face că primii sportivi nu s-au recrutat din poporul mărunt, ci din rezervele sociale ale vechii aristocraţii şi ale burgheziei înalte de astăzi. Dar curentul pornit de sus s-a întâlnit curând cu unul a cărui obârşie era jos. Plăcerea aristocratică a sportului se dovedea a fi deopotrivă în gustul poporului de lucrători şi funcţionari, comprimaţi în uzinele şi birourile lor şi dornici să trăiască cel puţin

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

câteodată momente de libertate şi destindere, camaraderie şi humor. Stilul aristocrat al plăcerii a fost asumat de proletariat şi folosit în sensul lui, desigur şi pentru motivul că în felul acesta proletarul ar putea simţi asemănător cu aristocratul şi burghezul. Mişcarea sportivă modernă s-a întregit din procesul acestor împrumuturi şi adaptări.

Sportul nu este de altfel singurul exemplu în care un curent pornit de sus se întâlneşte cu unul pornit de jos, pentru a produce vreun aspect caracteristic al societăţii actuale. Toate plăcerile maselor moderne sunt rezultatele unor procese asemănătoare. Vraja care emană din felul de viaţă al claselor superioare lucrează ca un motiv puternic în toate plăcerile poporului, nu numai în sport. Se poate spune că până la un punct plăcerile maselor moderne nici nu pot fi determinate de alte motive. Căci plăcerea, în înţelesul sacral pe care i-l dăm aici, nu este altceva decât satisfacţia unei tendinţe înăbuşite. În chipul acesta egalitarismul mai mult teoretic al societăţii contemporane găseşte un început de realizare practică şi efectivă în plăcerile maselor care o compun. Plăcerea poate fi astfel pentru un lucrător de azi simpla îmbrăcare a costumului burghez, cu completul cenuşiu, gulerul alb şi pălăria tare, plimbarea cuviincioasă cu familia în grădinile publice şi plăcerea ţapului de bere, cu care el cumpără de fapt sentimentul de sine şi presupusul privilegiu al burghezului pe care îl invidiază. O doamnă care a trăit mai mulţi ani într-o capitală europeană, îmi povestea odată despre surpriza neplăcută pe care a încercat-o, aflând într-o bună zi că drăguţa pereche tânără pe care o întâlnea regulat într-o cofetărie şi cu care se împrietenise, i s-a destăinuit în cele din urmă că exercită o profesiune dintre cele mai umile şi chiar foarte puţin igienică: perechea avea concesiunea unei vespasiane publice. Alarma şi repulsia doamnei nu aveau însă un temei decât în strâmta ei conştiinţă de clasă şi dovedea o totală neînţelegere despre felul în care se constituie plăcerile maselor moderne. Dacă doamna care a trăit întâmplarea de mai sus ar fi cunoscut în adevăr viaţa actuală, ea ar fi trebuit să ştie că singura adevărată plăcere a omului mărunt de astăzi este să-şi asume conţinuturile de viaţă ale claselor care i se par lui superioare şi că tânăra pereche cu care se cunoscuse nu făcea decât să urmeze o tendinţă generală. Egalitarismul teoreticienilor politici are cel puţin dreptul la această satisfacţie. Dar tendinţa de a-şi asuma vreunul din conţinuturile de viaţă se asociază de obicei şi cu o altă aspiraţie a omului mărunt, pentru a constitui una din plăcerile lui. Iată de pildă cazul cinematografului, capitol esenţial în epicureismul maselor actuale. Este sigur că cinematograful n-ar fi putut cuceri marea lui întindere şi importanţă, dacă n-ar fi fost susţinut de acea foame a imaginaţiei care caracterizează pe orice om din popor. Dar cinematograful a fost la început expresia artistică a poporului trecut în primul plan de importanţă al vieţii sociale. Câtă vreme tonul vieţii artistice era dat de aristocratul culturii, se puteau dezvolta şi precumpăni manifestări de artă în care accentul cădea pe factorul estetic-formal. În momentul însă în care poporul a trecut la postul de îndrumare al gustului general, arta precumpănitoare a devenit aceea

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

care dădea o replică imaginației lui aprinse și elementare. Cinematograful a fost în prima fază a vieții lui un gen artistic senzațional. El înfățișa istorii de bandiți și aventuri la pieile roșii, întocmai ca în romanele de senzație pe care desigur că poporul le citea mai mult, atunci când încă nu le putea vedea proiectate pe ecran. O dată cu acestea, cinematograful primei faze îi mai aducea subiecte din viața claselor avute și conducătoare, desigur pentru motivul recunoscut general că în felul acesta omul poporului se putea simți părtaș al unei existențe altfel interzise lui. Cu timpul însă aceste forme, ieșite din imaginativismul poporului și din aspirațiile lui sociale, s-au împerecheat cu niște interese propriu-zis estetice. Cinematograful a devenit în clipa aceasta ceva mai mult decât simpla proiecție a unei fabule grosolane și extravagante sau a unei întâmplări din viața strălucită a bogaților, privită pe fereastra care dă în stradă. Cinematograful s-a înnobilat; el a devenit o artă a umbrei și a luminii, o nouă varietate a artelor plastice, înzestrată cu avantagii pe care rafinații s-au complăcut să le pună în lumină. De fapt, cinematograful poartă și astăzi urmele tranzacției și echilibrului dintre curentele pornite de sus în jos, cărora el își datorește forma sa actuală; iar dacă rafinații l-au adoptat și manifestă uneori un interes plin de prețiozitate și afectare pentru el, împrejurarea se datorește faptului că ei sunt conștienți de tranzacția pe care sunt nevoiți s-o facă cu propria lor conștiință. O atitudine atât de lipsită de naturalețe ca aceea pe care o adoptă unii dintre apologiștii cinematografului, atunci când doresc să probeze meritele incomparabile ale acestei arte, n-ar fi necesară nici dacă ei ar face parte din publicul pentru care cinematograful a fost făcut mai întâi, nici dacă arta proiecției luminoase n-ar continua să facă unele concesii prostului gust al mulțimilor.

Am putea continua cu exemplele împrumutate epicureismului maselor pentru a dovedi cum curente pornite de sus și de jos se amestecă neîncetat în compoziția lui. Revista de mare spectacol de pildă este și ea produsul unei tranzacții între vechiul teatru și înscenările spectaculoase care au plăcut totdeauna mulțimilor. În civilizațiile noastre, teatrul n-a fost la început o instituție a maselor, cum a fost în antichitate sau evul mediu, ci una a principilor, sprijinită de ei și pusă sub directa lor oblăduire. Este drept că în veacul al XIX-lea teatrul s-a adresat mai mult burgheziei avute și instruite și el a devenit atunci nu numai locul de petrecere în care așa-numita lume bună se arată, în care paradau eleganții și elegantele timpului dar și tribuna pe care se dezbăteau problemele morale ale acestei lumi. Cât timp teatrul s-a menținut în această fază, plăcerile gustate la reprezentațiile teatrale se puteau asocia cu reflecția asupra vieții sociale și a complicațiilor ei. Naturalismul teatral a corespuns acestei faze. Era vremea teatrului substanțial și instructiv, ale cărui reprezentații stăteau la baza unora dintre curentele de opinie ale timpului. Un Ibsen, de pildă, cu toate portretele lui, un Alexandre Dumas-fiul, un Emile Augier, un Henri Becque, un Sudermann sau un François de Curel erau trecuți printre psihologii și gânditorii sociali ai timpului și cuvântul lor era primit ca o învățătură.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Naturalismul în teatru a fost o intelectualizare a plăcerii dar o diminuare a senzualității ei și în definitiv o denaturare. Adevărata plăcere trebuia căutată în altă parte și anume în straturile fundamentale ale poporului, unde o tradiție seculară perpetua reprezentațiile de circ, clownii commediei dell'arte, minunile prestidigitației și îndrăznelile acrobației. Dar toate aceste dibăcii, pline de ingeniozitate și haz, au fost întrunite și aduse sub acoperișul unui teatru, au fost distribuite în scene și acte, ca în teatru, au fost întrețesute cu dialoguri, ca în teatru, au fost interceptate de aluzii la unele particularități ale vieții sociale, ca în teatru, și astfel un gen nou de distracție, o nouă varietate a plăcerii a apărut. Revista de mare spectacol a fost produsul acestei interferențe și a acestei întâlniri la jumătate de drum, a vechiului teatru aristocratic și burghez coborât către popor și a străvechilor distracții ale poporului ridicate către el.

Dar stilul spectaculos al distracțiilor poporului a străbătut și mai sus. Marea regie a lui Reinhardt și a școalei lui a însemnat răsturnarea spectaculosului în teatrul propriu-zis. Teatrul de mare regie este produsul unui compromis și al unei concesii făcute poporului. Marele lui succes actual nu poate fi înțeles decât din premisele democrației contimporane. Spiritul maselor e atât de activ în el încât sovietele ruseşti l-au recunoscut și astfel printre toate artele moștenite de la vechea așezare socială, una singură se bucură în Rusia de o deosebită strălucire și de o specială favoare, regia.

Ce interesantă este comparația epicureismului actual al maselor cu vechile plăceri tradiționale ale poporului, așa cum ele sunt cristalizate în sărbătorile și datinile lui. Plăcerile maselor contimporane sunt însuflețite de un avânt revoluționar. Ele sunt forme de smulgere din cadrele relativ stabile ale vieții sociale. Ele sunt expresia unei impacienţe sociale, a unei dorințe de a evada din categoria proprie și de a împrumuta conținuturi de viață ale unei alte categorii. Datinile sărbătorești sunt însă animate tocmai de iubirea tradiției și de dorința de a menține structura socială într-un echilibru stabil. Omul care se conformează unei datine sărbătorești extrage un motiv de plăcere din conștiința întăritoare că existența lui în această lume posedă siguranța și stabilitatea proceselor naturale. Datinile revin în adevăr cu precizia și periodicitatea cu care se succed anotimpurile și se mișcă stelele pe cer. Ele sunt de altfel adânc fixate în viața naturii și în strânsă legătură cu munca omului. Plăcerile ce rezultă din datinile sărbătorești nu sunt adăugate din afara vieții și fără legătură cu ea; ele sunt înseși etapele mari ale acestei vieți sau sunt cadrele solemne în care se înscriu perioadele muncii și creației sale. De aceea peste datinile străbune ale poporului plutește spiritul unei fericiri calme și a repaosului adevărat, pe câtă vreme peste plăcerile actuale plutește duhul nerăbdării. Poate că principalul defect al felurilor de plăcere descrise aici, este că nu sunt destul de odihnitoare și că ele nu refac pe omul care le practică. Dar graba surmenantă, imensa comprimare a vieții în spațiu și timp este o altă problemă și ea merită un examen special.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

RECENZII: *Scrisori către Tudor Vianu*, III (1950–1964). Ediție îngrijită de Maria Alexandrescu Vianu și Vlad Alexandrescu, note de Geo Șerban, postfață de Florin Țurcanu, Editura Minerva, București, 1997, 520 p.

Eforturile Mariei Alexandrescu Vianu și ale lui Vlad Alexandrescu, consacrate de mai mult timp publicării scrisorilor trimise și primite de Tudor Vianu, sunt încununate de acest al treilea volum de *Scrisori către Tudor Vianu* (1950–1964), apărut în chiar anul când este celebrat centenarul marelui om de carte. La cele 347 de scrisori trimise de Tudor Vianu, publicate în volumul al 14-lea de *Opere*, sunt adăugate 887 de scrisori selectate din 2500 primite de Vianu și publicate în trei volume, concepute ca un complement la seria de *Opere*. Volumul III, ultimul, de *Scrisori către Tudor Vianu* cuprinde scrisorile numerotate de la 600 (datată 25.III.1950 și expediată de Ovidiu Drimba) la 887 (datată 17 mai 1964 și trimisă de Monica Lazăr).

Ceea ce reiese în primul rând ca fapt extraordinar din această corespondență este portretul ce se compune în mod indirect: profilul intelectual și moral al lui Tudor Vianu – om care se vădește *același* din toate aceste foarte variate adrese. Pentru că, dincolo de reverențele care îl situează pe om într-o postură singulară, lui Vianu i-a fost cerut ajutorul. Iar când asupra activității sale din perioada „obsedantului deceniu" planează o tăcere penibilă astăzi, corpul III al scrisorilor arată un Tudor Vianu care a ajutat și sprijinit. De extremă utilitate pentru a urmări și explica relațiile lui Vianu cu interlocutorii săi sunt notele foarte documentate, o narațiune fragmentată în fapt. Poți citi scrisorile și până la note, iar la urmă pe acestea. Personaje, unele funeste, care sunt pomenite când și când în vreo scrisoare, sunt aflate în notele domnului Geo Șerban cu toate amănuntele semnificative legate de epocă și de Vianu sau de corespondenții săi. Poate odată se va opri cineva asupra modalităților sau strategiilor epistolare în totalitarism – nu putem omite discreția amară (pentru a spune numai atât) cu care se relatează în câteva scrisori despre interferența unor personaje nefaste ale vremii.

Publicarea acestor documente, așa cum domnul Florin Țurcanu subliniază în *Postfață*, este încă o dată importantă pentru că – pe lângă seria de corespondențe, jurnale și memorii legate de nume ca Nichifor Crainic, Mircea Eliade, Mihail Sebastian, E. Lovinescu, Cornelia Pillat și alții – „face ca pe terenul istoriei culturii române în secolul XX [...] să se precizeze contururile unei posibile *istorii a intelectualilor* cu sursele, întrebările și problemele sale specifice". După cincizeci de ani de „dezistoricizare" (termen propus de dl Țurcanu) a relațiilor cu trecutul cultural, aceste documente, scoase la iveală numai după 1990, restabilesc o sursă de informație și înțelegere istorică. Punctul de vedere al dlui Florin Țurcanu, venit din sfera sociologiei culturii, afirmă că evoluția *numărului* și a *statutului corespondenților săi [...], varietatea* acestora, *cronologia și frecvența schimburilor sale epistolare* cu anumite personalități, *tonul* adoptat de el însuși și de corespondenții săi în scrisorile pe care le schimbă sunt doar câteva din informațiile care ne ajută să reconstituim itinerariul social și profesional al unui intelectual". De aceea, difuzarea influenței acestui intelectual se exercită și altfel decât prin simpla răspândire editorială sau activitate academică. Motiv pentru care „corespondența unei personalități culturale trebuie să fie studiată de o manieră sistematică și exhaustivă".

Să amintim câteva din aceste fapte. Urmărim înțelegerea deosebită a lui Vianu care-l ajuta, la începutul anilor '50, pe Ion Negoițescu – ce nu-i era un discipol – să depășească angoasa izolării sale și a degradării vertiginoase din cultura română, urmărind interogațiile și parcursul criticului de la receptarea antumelor eminesciene, ca produse ale unui sentiment liric german, identificat cu Heine, Lenau și Schopenhauer, la cea definitorie, a postumelor, cu „semnalizări de mare taină ale unor viziuni de amploare mitologică", perioade în care constant rămâne geniul limbii. În epoca distrugerii elitei

RITL, XLV, 1997, nr. 3–4, p. 243–246, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

intelectuale româneşti. Vianu primeşte corespondenţă de la venerabilul Dimitrie Gusti, cu accente de prietenie, dar şi de îndoieli sumbre asupra vremurilor. Apoi itinerariul lui Ion Frunzetti, devenit colaboratorul său apropiat la Ambasada de la Belgrad şi asistent la catedră – în acele condiţii de teroare şi suspiciuni: „sunt fiul dumneavoastră, vreţi-nu vreţi", scrie acesta. Prietenia nobilă cu Perpessicius – îngrijorat de ostracizările repetate la care Tudor Vianu era supus – face capitol aparte, în corespondenţa Vianu. Acesta întreţinea relaţii epistolare – susţinându-l moral – şi cu Constantin Noica, exilat sub supraveghere la Câmpulung Muscel, conştient că această corespondenţă trecea prin filtrul Securităţii.

Seria de scrisori de la G. Călinescu vine să demoleze mitul animozităţii dintre cei doi (învrăjbire, prin intervenţiile unei a treia persoane, la care Călinescu respinge orice insinuare).

Despre imixtiunea criteriilor partinice, ideologice în viaţa universitară aflăm din corespondenţa cu Ovidiu Drimba (care este exclus de la catedră, în 1951, în ciuda încercărilor de adaptare – traduceri de studii şi articole din limba rusă), cu Al. Dima, exclus şi el, şi Ion Frunzetti (care previne asupra viitoarei obligaţii de a susţine examen de marxism la începutul anului universitar şi care va pierde de asemenea, catedra). Lucian Blaga îl înştiinţa regulat asupra mizeriilor legate de publicarea traducerii *Faust* şi cerea ajutor lui Vianu să intervină la ESPLA (unde Blaga trimisese manuscrisul tocmai principalului său detractor, Mihai Beniuc). Tot pentru o „portiţă la editură" cerea sprijin Liviu Rusu, după ce în şapte ani traversase experienţe dureroase (scrisoare în care, ca şi în cea de la Perpessicius – ne aflăm în anul 1955 – Vianu este felicitat pentru *reintrarea* în Academie).

Vianu avea vocaţia relaţiilor internaţionale şi importante sunt corespondenţa şi schimbul de publicaţii şi studii cu esteticieni şi critici sau universitari din Occident, ca Max Dessoir, Charles Lalo, Paul Zumthor, Hartmut von Hentig, René Gsell, Roger Caillois, Klaus Heitmann şi alţii. Conferinţe şi congrese internaţionale, la care Vianu a participat, au prilejuit întâlniri cu unii dintre ei.

Scrisorile de la soţia şi copiii săi, de la alţi membri ai familiei, cu un limbaj special (de un umor uşor ironic, chiar şi când familia a fost nevoită să vândă lucruri din casă pentru a subzista), trasează itinerariul spiritual al acestora (şcoala, călătoriile, vacanţele, lecturile).

Emil Moangă

Tudor Vianu în conştiinţa criticii, prefaţă de Zoe Dumitrescu Buşulenga, antologie de Emil Moangă şi Daniel Cristea-Enache, coordonator: Dan Grigorescu, Editura Floarea Darurilor, Bucureşti, 1997, 256 p.

Antologie aniversară, la centenarul naşterii celui care devenise, cum observa Camil Petrescu, în 1941, „în toate formele legale, ceea ce era de fapt de aproape două decenii: profesorul de estetică al culturii româneşti". *Tudor Vianu în conştiinţa criticii* este, concomitent, o antologie necesară. Selecţia sigură şi pertinentă, orientată de un clar simţ al valorii şi semnificaţiei textelor, vizează articularea, într-un tablou esenţial, a unor proiecţii publice care au fixat prezenţa omului şi creatorului Tudor Vianu în spaţiul spiritual românesc. Aceste proiecţii – amintiri, portrete, recenzii, analize, comentarii şi studii – aparţin, se precizează în *Notă asupra volumului*, „unor autori din cele mai diverse generaţii şi orientări, dar care fără excepţie, l-au cunoscut". În ordinea din volum, autorii antologaţi sunt: Ion Biberi, Camil Petrescu, G. Călinescu, Şerban Cioculescu, Eugen Ionescu, Edgar Papu, Al. Dima, Zoe Dumitrescu Buşulenga, Dan Grigorescu, Walter Biemel, Geo Bogza, Lucian Raicu, Eugen Simion, Matei Călinescu, Nicolae Manolescu, Iorgu Iordan, Al. Rosetti, Ion Vianu, Ştefan Aug. Doinaş, Karl Gross, Lucian Blaga, Mihail Ralea, Pompiliu Constantinescu, Basil Munteanu, Dan Botta, Al. Philippide, Nichifor Crainic, C. Noica, Petru Comarnescu, Vladimir Streinu, Ionel Jianu, Mihail

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Sebastian, Mircea Eliade, Anton Dumitriu, Dinu Pillat, Adrian Marino, Al. Săndulescu, Perpessicius, Eugeniu Speranţia, Victor Iancu, Ion Ianoşi, Ion Pascadi, Nicolae Balotă, Mircea Martin, Gelu Ionescu, Henri Zalis şi George Gană. Aşadar, colegi de Academie şi colegi de catedră, colaboratori şi emuli, prieteni şi admiratori, studenţi şi continuatori ai profesorului în discipline întemeiate de acesta vorbesc despre „intimitatea spirituală şi morală a omului" (Edgar Papu), despre vocaţia lui de „arhitect în lumea ideilor" (Eugen Simion), despre „modelul uman" (Dan Grigorescu) pe care Vianu l-a ilustrat şi l-a oferit, ca „maestru" (Zoe Dumitrescu Buşulenga), şi evaluează o operă nu doar diversă, ci şi având „o forţă de iradiere departe de a se fi epuizat, în stare să înfrunte timpul" (George Gană) şi care a devenit „o *instanţă* a culturii româneşti" (Gelu Ionescu).

Autorii antologiei au împărţit materialul pentru care au optat în două secţiuni. În prima, sunt grupate, în principal, mărturii, mărturisiri şi evocări intens personalizate afectiv şi intelectual, iar în cea de-a doua, recenzii, comentarii, analize, într-un cuvânt, texte de evaluare şi situare a operei în dinamica interioară a culturii româneşti.

Constantin Hârlav

VASILE LUNGU, *Viaţa lui Tudor Vianu*, Editura Minerva, Bucureşti, 1997, 202 p.

Apărută în chiar momentul aniversar Tudor Vianu (centenarul naşterii), cartea aceasta nu are nimic din precipitarea conjuctural-festivistă cu care sunt alcătuite, nu o dată, volume înscrise în „calendarul" manifestărilor şi bifate, după publicare, cu satisfacţia suficientă şi indiferentă la valoare, cu care erau încercuite odinioară „acţiunile" („Realizat"). Este o lucrare pregătită cu seriozitate, în ani de investigaţii arhivistice şi în bibliotecă, şi prezentată mai întâi ca teză de doctorat (preparată sub îndrumarea profesorului George Munteanu).

Dacă o primă condiţie, inconturnabilă, a unei biografii rezidă în temeinicia documentării şi în onestitatea interpretării faptelor, trebuie spus că cercetarea lui Vasile Lungu o îndeplineşte în chip lăudabil. Autorul se bizuie în general pe surse primare, iar când se foloseşte de informaţii mediate sau de genul evocărilor (altminteri numeroase, cum ne-o dovedeşte bibliografia de la finele volumului), le verifică sau le preia cu relativă detaşare critică. Se resimt de o atare procedare toate capitolele cărţii. Acestea urmează, evident, stricta cronologie, fiind consacrate, succesiv, familiei, copilăriei şi adolescenţei, anilor de formaţie universitară şi de specializare doctorală (la Tübingen), ai începuturilor literare şi ai primelor împliniri ş.a.m.d.

De cel mai mare interes pentru cititorul de astăzi (nici asemenea cărţi nu presupun un receptor atemporal necontextualizat), preocupat până la obsesie de aflarea adevărului netrucat, neocultat şi neînjumătăţit, sunt capitolele referitoare la a doua parte a vieţii lui Vianu: de la sfârşitul anilor '30 până la moarte. Dacă prima jumătate a acestei existenţe ni se înfăţişează sub zodia norocoasă a unui destin în care împlinirile vin parcă natural, senine ca şi personalitatea clasicului Vianu, netulburate sesizant nici de mari furtuni interioare, nici de agresiunea istoriei, cea de-a doua jumătate a vieţii se derulează sub semnul unei condiţii tragice, bine surprinse şi documentate de exeget. Vasile Lungu stăruie în mod îndreptăţit asupra ei, lăsând adesea să vorbească faptele nude, crude (în toate sensurile cuvântului). Sunt reproduse rapoarte şi sesizări legionare, inepte ca logică şi stil, adresate forurilor universitare şi ministeriale în vederea eliminării de la catedră a „evreului". Teroarea roşie se va dovedi însă nu doar mai îndelungată şi mai apăsătoare decât cea verde (limitată, practic, la răstimpul guvernării legionare şi rămasă fără consecinţe în plan administrativ; gravitatea acestor mizerii stând în componenta morală, care l-a afectat enorm pe „incriminat"), dar şi mai perfidă şi mai plină de consecinţe în planul practic şi în cel al conştiinţei lui Vianu. Căci dacă alţii mergeau la compromisuri

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

(mult mai grave decât cele făcute de el) cu o veselie cinică sau doar inconştientă. Tudor Vianu – aşa cum rezultă din prezenta lucrare – le face cu o imensă suferinţă morală, care, de altfel, ni se pare limpede că-i grăbeşte şi sfârşitul biologic. Zguduitorul poem *Arcadia*, publicat de fiul său, Ion Vianu, în revista münchenează „Dialog" din septembrie 1989, este doar una dintre mărturiile acestei suferinţe. Vasile Lungu reproduce rapoarte şi „note informative" din anii '50 provenite de la colegi de catedră sau de universitate ai lui Vianu (unele nume au chiar rezonanţă ştiinţifică), ca şi caracterizări favorabile, ale căror riscuri şi valoare nu pot fi apreciate just decât ţinându-se seamă de contextul istoric în care au fost scrise şi trimise: anii celui mai cumplit stalinism. Evident, cercetarea menţionează şi funcţiile şi onorurile (ulterioare terorii staliniste) pe care regimul comunist le oferă – nu însă atât lui Vianu, cât sieşi, pentru a-şi masca adevărata faţă printr-o personalitate umanistă şi umană.

Urmărind să reconstituie viaţa lui Tudor Vianu exclusiv după documente, aşezate într-o ordine strict cronologică, cartea de faţă rămâne debitoare în privinţa clasificării şi adâncirii liniilor de forţă ale secvenţelor biografiei interioare şi, în ultimă analiză, ale portretului personalităţii exemplare. Scrupulul de a nu trece peste cutare moment sau informaţie întrerupe uneori câte o asemenea linie înainte de a o dezvolta şi finaliza. Din această cauză apare, la lectură, senzaţia inconfortabilă a unei anume disparităţi. În plus, naraţiunea biografică suferă de oarecare platitudine şi stângăcie a formulărilor. Fără a minimaliza aceste neajunsuri (într-o cultură care a dat monografii precum cele semnate de G. Călinescu, E. Lovinescu, Adrian Marino şi încă alţii, la care, vrând-nevrând, raportăm orice nouă apariţie în cadrul genului), trebuie salutate cum se cuvine efortul şi aportul documentar-informativ, cum şi onestitatea interpretărilor – altfel zis, ţinuta deontologică a biografului, în a cărei alcătuire intră şi modestia, adică facultatea de a scoate în evidenţă obiectul (*despre* care se scrie), şi nu subiectul (*care* scrie). Cât despre stil, îl preferăm literaturizării cu pretenţii de talent, de care dau dovadă unii „vianologi" de profesie, lipsiţi însă de darul „sintezei epice", ca şi de cel al „ştiinţei inefabile". În ce priveşte modestia...

Nicolae Mecu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

AMINTIREA UNUI PROFESOR: RAMIRO ORTIZ

Michaela Şchiopu

Cine păşeşte astăzi pragul Catedrei de limbă şi literatură italiană de la Facultatea de Litere din Bucureşti nu bănuie că între pereţii ei se mai păstrează, parcă insesizabilă, amintirea unui profesor şi a unui om deosebit, care la începutul acestui veac punea aici bazele unui învăţământ de mare prestigiu, învăţământ marcat însă de-a lungul timpului de multe avataruri. Câteva vaze veneţiene preţioase, litografii şi reproduceri de tablouri, îl făceau pe studentul care se iniţia în tainele limbii italiene prin anii dificili ai perioadei 1950–1960 să creadă că pătrunde într-un alt univers, în care domneşte bunul gust şi frumosul, ca şi când o infimă parte a Italiei fusese comprimată şi mutată acolo, la etajul II al aripii stângi din clădirea Universităţii. Numai că atunci ca şi mai târziu, profesorii se vor feri şi pe urmă vor uita să pomenească numele lui Ramiro Ortiz, iar studenţii nu aveau de unde să ştie că aici trăise şi lucrase cu multă dragoste şi pricepere un italian care ne-a iubit ţara până la identificare cu tot ce însemna cultură română autentică.

Născut în 1879, într-un orăşel din Abruzzi, în sudul Italiei, Chieti, Ramiro Ortiz era de origine spaniolă, după cum singur mărturiseşte într-o proză de amintiri (publicată în „Vremea", 1931), având în sânge un „aristocratism nativ", o „semeţie spaniolă" de care a dorit să scape ca de o „mască". Aşa se face că după ce îşi termină studiile de Litere şi Filosofie la Neapole şi Florenţa în 1909, primeşte din partea lui Pio Rajna (la solicitarea lui Ion Bianu, elev al lui Rajna la Milano) o scrisoare „ce urma să-mi schimbe cursul vieţii", prin care i se propunea numirea ca profesor de italiană în România. La 1 octombrie 1909, Ortiz devine, sub ministeriatul lui Spiru Haret, conferenţiar la Facultatea de Litere din Bucureşti şi profesor de limbă italiană la Liceul „Matei Basarab". Profesor definitiv la Universitatea din Bucureşti e numit abia în 1913, prin decret regal.

Începutul e greu, primul şi unicul student atras de italiană în anii aceia este Al. Popescu-Telega (numit mai târziu profesor la Şcoala Normală din Craiova). Dar Ortiz, fără a uita că rămăsese un „Torquemada spaniol" nu dezarmează. Încă din 1911 începe să publice, atât în Italia, cât şi în România (la „Noua revistă română" şi la „Viaţa nouă"), lucrări ce vădeau preocuparea sa pentru relaţiile culturale româno-italiene, culminând cu volumul de mare importanţă pentru istoria comparatismului în România, *Per la storia della cultura italiana in Rumania* (Bucureşti, 1916). La primirea volumului în ianuarie 1917, V. Crescini considera lucrarea drept „dovada unei mari dragoste şi a unei pregătiri îndelungate", expresie a

RITL, XLV, 1997, nr. 3–4, p. 247–256, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

unei pasiuni pentru un studiu ieşit din comun şi nu prea obişnuit pentru un tânăr savant occidental.

Pe tot parcursul existenţei sale în România (din 1909 până în 1933), timp de aproape un sfert de veac, prietenii şi cronicarii săi vor sublinia principalele caracteristici ale scrisului şi profesoratului lui Ortiz: împletirea ştiinţei literare „bine gospodărite" cu „fiinţa îmbietoare: muza". L-am citat pe Dragoş Protopopescu cu o cronică pe care o închină volumului semnat de Ortiz, *Varia Romanica* (Firenze, 1932),apărută în „Calendarul" (decembrie, 1932), fiindcă mi s-a părut a fi una din cele mai inspirate şi mai sintetice descrieri ce i s-au făcut în epocă profesorului italian. Ortiz este etichetat de Protopopescu drept un „benedictin al ştiinţei", dublat de un poet, întruchipând într-un fel critica viitorului, „polenul nu praful, polenul dătător de flori şi cântec va fi cerneala simpatică a zaţurilor de mâine". De altfel, acest prim volum despre interferenţele culturii italiene cu cea română va fi nu numai deschizător de drumuri pentru domeniul italienisticii, ci şi o afirmare în spaţiul cultural românesc a „disciplinei izvoarelor şi a istoriografiei comparative", după cum remarca Perpessicius. Ortiz a promovat istoria literaturii comparate în România, subliniază Protopopescu, prin articolele sale din „Noua revistă română" şi „Viaţa nouă" cu mult înainte „de a ni se face recomandată prin intermediul francez".

Referindu-se la şcoala comparatistă şi italienistă, animată şi bine gândit condusă ani la rând de Ortiz, G. Călinescu ca şi N. Crainic simt nevoia de a sublinia diferenţele ce se puteau stabili între comportarea profesorală a unui francez şi cea a unui italian. „Un francez, notează Călinescu, ar fi fost plin de literatura lui naţională şi ar fi simţit o datorie de a o răspândi şi aici după toate regulile pedagogiei franceze. Dar omul Ortiz, nu, [...] dânsul înfăţişa toate cu aceeaşi căldură". Crainic este chiar mai tăios: „Italian până în vârful unghiilor, Ramiro Ortiz n-a avut faţă de noi acel orgoliu egoist şi distant, ce caracterizează pe francez; el s-a românizat, identificându-se cu spiritul culturii noastre".

Două mari legături prieteneşti au marcat şederea îndelungată a lui Ortiz în România, în perioada sa de plină maturitate. Să ne amintim că la venirea sa în România avea 30 de ani, iar la plecare împlinea 54 de ani. Prima prietenie este cea stabilită încă înainte de primul război mondial cu George Coşbuc, marele traducător al lui Dante, pe care l-a cunoscut în 1915, fiind în vacanţă împreună cu compozitorul Al. Castaldi la vila Sfetea de la Tismana. Din această prietenie va rezulta una din lucrările cele mai importante ale istoriei culturii româneşti şi anume îngrijirea ediţiei traducerii *Divinei Comedii* de către Coşbuc, rămasă în manuscris după moartea poetului. Rolul asumat de Ortiz a fost extrem de anevoios. Era vorba de stabilirea textului traducerii, din care mai şi lipseau pasaje (unele înlocuite cu versuri sugerate de variante), cum ar fi de exemplu golul de 78 versuri (v. 64–142) de la sfârşitul cântului II al *Infernului*, lucrare la care este ajutat de E. Bucuţa şi Panaitescu-Perpessicius. Partea cea mai dificilă însă va fi înzestrarea ediţiei cu un

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

comentariu ce nu trebuia să fie „nici prea întins, dar nici prea strâns, de vreme ce multe lucruri, limpezi pentru italieni, cel puțin întrucât sunt catolici, trebuiau lămurite românilor".

Ortiz ne atrage atenția că ediția nu este critică și că în comentariile sale s-a inspirat din criticii italieni contemporani, dar și din mai vechii cronicari, lui aparținându-i analizele estetice și indicii de comparație cu alte literaturi medievale.

Primul volum, *Infernul*, apare în 1925 la casa editoare C. Sfetea, implicând destule „jertfe bănești", iar *Paradisul* apare peste 7 ani în 1932. G. Călinescu va scrie în 1932 în „Adevărul literar și artistic" o cronică a ediției *Paradisului dantesc* în care atrage atenția asupra gestului de mare importanță culturală făcut de Ortiz. „Dar o *Divină Comedie* fără comentariu serios și fără o ilustrare adecvată care să ofere ochiului arhitectura netedă a celor trei împărății ale spiritelor, ar fi fost labirint fără firul Ariadnei". Comentariul lui Ortiz (evitat de a fi menționat la reeditarea traducerii lui Coșbuc în 1954) „limpezește textul ca un alaun de aluminiu și potasă într-un vin tulbure și bălos". Dar mai interesante decât indicațiile asupra ediției, pe care ni le oferă Ortiz în prefața din 1925, ni se par a fi scenele evocatoare ale prieteniei care se înfiripase între tânărul profesor italian și vârstnicul poet român și a discuțiilor interminabile pe care le aveau despre Dante, într-o cârciumă de țară „frumoasă și tare curată cu ferestrele împodobite cu mușcate roșii ca focu" unde stăteau în față cu o oca de vin, pâine și brânză, „țărănește și românește". Ortiz nu îndrăznea să-l contrazică fățiș pe Coșbuc în interpretările sale uneori fanteziste și, plin de tact, făcea unele observații în scris pe marginea textului, cărora Coșbuc le răspundea în același fel. Poate că pasionante nu erau pentru Ortiz discuțiile în sine (era un dantolog prea fin și iscusit) cât sesizarea acelui „suflu dantesc" asumat de Coșbuc în traducere, dragostea pe care poetul român o vădea pentru marele poet florentin: „Trebuia să-l fi auzit cu câtă patimă și ce zâmbet șiret și ce sclipire a pupilelor fixate în depărtare, urmărind un gând ascuns și cu câtă îngăduitoare și minunată dare din cap repeta vorbele acelea, care exprimau pentru dânsul cea mai înaltă formă de admirație: – Măi, mare șarlatan!". Șarlatanul admirat era desigur Dante, cel prea plin de atâtea capcane poetice și pe care simpla fidelitate a unei traduceri nu le putea rezolva.

Dar viața liniștită și senină de la Universitate (studenții de la Italiană atinseseră cifra de 30) și a cercului de prieteni români pe care Ortiz și-i făcuse cu ușurință, după ce publică acel prim volum de comparatism *Per la storia della cultura italianaa in Rumania*, este întreruptă în noiembrie 1916, din cauza războiului, și profesorul italian e obligat să ia calea lungă a pribegiei pentru a ajunge din nou în Italia. Locuiește câteva luni la Iași, dar pe urmă drumul îl poartă spre Petrograd, Finlanda și Caucaz, iar în iarna anului 1917 se află la Roma. Amintirile din această călătorie, așternute pe hârtie, alcătuiesc o scriere plină de căldură și umor fin: *În ciuda submarinelor. Ziarul unui pribeag român de la Arhanghelsk la Montrose*, publicate în „Ideea europeană", dar și în broșură la

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Editura Alcalay, 1920. Dincolo de incidente, descrieri şi evocări, ceea ce frapează cu uşurinţă în citirea acelor amintiri este nostalgia lui Ortiz pentru casa sa din Bucureşti şi atmosfera pe care o părăsise aici: „Mi-amintesc de căsuţa mea albă din Bucureşti, de serile petrecute în salonaşul de la intrare jucându-mă cu pisicuţa albă, de fluieratul sinistru al gardiştilor şi de clopotul Mitropoliei care anunţa sosirea zepelinurilor, de fişele ce le scriam în sufragerie, de cărţile mele, de studiile mele... de viaţa mea". „Ce vremuri fericite! Universitatea, studiile mele, lucrările studenţilor, ceasurile liniştite de studiu la Academie..." În grădina „căscioarei" sale din Bucureşti, dinainte de război, „plină de liliac şi de păsărele", va mărturisi Ortiz că l-a citit pe Eminescu şi a încercat prima oară să traducă din poeziile acestuia.

Este chemat la Universitatea din Dijon în 1918, dar din fericire pentru cultura română şi ca un noroc pentru începuturile acelei şcoli italieniste pe care o iniţiase la Bucureşti, în toamna anului 1919 Ortiz revine în România, unde doreşte în mod precis să-şi continue cursul despre Dante, întrerupt de tunurile nemţeşti, ca un semn că forţa brută poate opri pentru o clipă, dar nu poate împiedica „divinul flux al vieţii spiritului". O sală pentru Seminarul de italiană nu exista încă, palatul Universităţii fiind gata abia mai târziu. Dar nimic nu-l împiedică pe profesor să organizeze cicluri de conferinţe despre Renaşterea italiană, atrăgându-i să vorbească pe Al. Castaldi despre muzică, pe F. Stork despre sculptură, de A. Verona despre pictură, pe Cristofor Cerkez despre arhitectură şi pe Nae Ionescu despre filosofie. Studenţii care îi urmează cursurile sunt acum cam în jur de o sută, deşi în ţară încă nu existau catedre de italiană în învăţământul secundar, dar la Seminarul propriu-zis de italiană din anii 1920–1922 erau în număr de vreo 15–20.

Ortiz leagă multiple prietenii, printre care cu Em. Bucuţa (unul din difuzorii culturii italiene în România), publică la „Ideea europeană" condusă de C. Rădulescu-Motru, alături de Virgil Barbat, Nae Ionescu, O. Onicescu, iar V. Pârvan îi pune la dispoziţie editura condusă de el, „Cultura Naţională", pentru eventuale traduceri din limba italiană.

Mai importantă însă decât volumele de italienistică sau de literatură comparată apărute în această perioadă, ni se pare înfiinţarea acelei unice reviste, cu profil de literatură străină la noi în ţară, care a fost „Roma" (1921–1933). Aici şi acum, la Universitate şi la „Roma" se clădeşte cealaltă mare prietenie a lui Ortiz în România, el fiind în postură de mai vârstnicul profesor faţă de un presupus discipol, cum a şi fost G. Călinescu. Impresionantă şi surprinzătoare va fi evocarea pe care i-o face lui Ortiz în „Roma" G. Călinescu în 1933, la plecarea profesorului din ţară. Cine l-a cunoscut pe G. Călinescu ştie că nu era un om uşor de abordat, nici facil în prietenii, el te lua sau nu în seamă, dar cu greu puteai vorbi de acordarea unei atenţii care să te ridice la rangul de intim al său. Dar pe Ortiz, Călinescu l-a iubit, de câte ori vorbeşte despre el îl numeşte „iubitul meu profesor". S-au întâlnit în sala ce servea cu ani în urmă drept Bibliotecă de Italiană şi în care cu o sârguinţă rar întâlnită, tânărul student aranja cu meticulozitate şi cu o

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

vie curiozitate pentru lectură, fondul de carte italiană strâns de Ortiz încă înainte de război. Cine mai ştie astăzi că toate ediţiile de clasici italieni, ca şi întregul fond de bază al Bibliotecii de Italiană a trecut, carte cu carte, prin mâna lui Călinescu? „Am fost surprins în sălița care servea drept sală de lectură, dezbrăcat de haină şi cu mânecile suflecate în actul de a pune rânduială în volumele prăfuite, de către un domn scund, rumen la faţă şi mai ales jovial... îmi întinse mâna amical şi, alături de mine, începu dereticatul prin dulapuri". „De atunci am rămas prieteni... există o anume înclinaţie sufletească ce face ca cineva să intuiască în altul un suflet apropiat. De această prietenie disproporţionată şi spontană am abuzat în cel mai nepermis grad".

Cu o rară intuiţie de profesor, Ortiz şi-a dat seama că tânărul său prieten nu era făcut pentru a sta disciplinat în bancă şi a răspunde la întrebări de seminar. I-a bănuit geniul şi a căutat să-i dea cât mai multă libertate şcolară („a răbdat ani de zile aceste năzdrăvănii" îşi aminteşte Călinescu), crezând cu fermitate în afirmarea lui ulterioară. L-a implicat în munca de redacţie a revistei „Roma", la care începuseră să colaboreze condeie din cele mai prestigioase ale culturii române, de la Iorga la Lovinescu, îl ruga să-l suplinească la cursuri, iar mai târziu, i-a indicat să înceapă cu traduceri în revistă, pentru a culmina cu romanul lui Papini *Un uomo finito*. Ortiz ar fi dorit ca pentru teza sa de doctorat, Călinescu să se înscrie cu o monografie dedicată lui Carducci. La un moment dat însă, spiritul călinescian nu se mai putea mulţumi prin cantonarea într-o anume specializare şi nu Carducci va fi cel care îi va determina opţiunile, mai bine zis afinităţile, ci după cum prea bine se ştie, Eminescu. Începutul însă fusese făcut graţie şcolii lui Ortiz şi în special graţie unui fluid transmis de la profesor la elev. „Tot ce am învăţat în Universitate, de la domnul Ortiz am învăţat. Cu el m-am deprins a scrie cărţi, cu el am prins meşteşugul informaţiei literare şi al construcţiei critice pe substrat istoric, de la el ştiu tot ce ştiu. Şi aceasta nu din cursuri sau din lucrări de seminar, ci din relaţiile personale, din convorbiri, din colaborarea pe care mi-a cerut-o înainte de a mă întreba pe faţă dacă pot".

De altfel şi ceilalţi studenţi ai săi menţionează importanţa contactului personal, sufletesc, dintre profesor şi elev, prin care Ortiz ştia să anime şi să intereseze „chiar şi pe cei sceptici şi indolenţi din fire". N. N. Creţu, un alt student de-al său, care şi-a câştigat mai apoi o binemeritată reputaţie de istoric literar şi comparatist, vorbea despre casa lui Ortiz, mai tot timpul deschisă studenţilor săi, cu biblioteca pusă întotdeauna la dispoziţia lor, fără a pierde din vedere însă de a fi „metodic până la meticulozitate, râvnitor la muncă până la îndărătnicie, îndrumător totdeauna prezent, camarad la treabă şi prieten la glumă". A fost oare o favoare şi un noroc al epocii în care au trăit şi de care majoritatea celor care au aparţinut generaţiilor de după al doilea război mondial nu au mai avut parte, sau doar o scânteie de umanitate rară şi de lecţie profesională pe care numai Ortiz a ştiut să o întreţină? Oricum, Călinescu îi aprecia calităţile umane mai presus de orice: „Mai

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

preţios decât opera este omul. O extraordinar de fericită dispoziţie de a converti în fericire cele mai mărunte emoţii cărturăreşti, de a pune viaţa în prelungirea cărţii şi de a fugi într-un plan neutru, străin de orice sbuciumare temporală, fac din domnul Ortiz un exemplar de intelectual cum rar mi-a fost dat să întâlnesc".

Deşi Ortiz a scris mult şi interesant despre cultura italiană, despre relaţiile culturale sau literare româno-italiene, pentru noi mai importantă, după comentariul realizat la ediţia traducerii lui Coşbuc din *Divina Comedie*, ni se pare a fi încercarea sa de a traduce şi de a prezenta poezia lui Eminescu în Italia. Volumaşul, intitulat *Poesie*, care a apărut în 1927 la Editura Sansoni din Florenţa, în colecţia „Biblioteca Sansoniana straniera", este o primă încercare de traducere a poeziilor eminesciene în Italia. Ortiz îl recomandă italienilor pe Eminescu drept „poetul român al pădurii şi al izvorului" (formulă care o va nemulţumi mai târziu pe Rosa del Conte, cealaltă mare traducătoare eminesciană, care tindea să vadă în poetul român „un căutător al absolutului"). Dar profesorul Ortiz nu are intenţii de glosare filosofică, el doreşte o apropiere simplă, umană, între cititorul italian şi poetul român, a cărui poezie nu o vede posibil de explicat, decât de un critic de statura lui De Sanctis sau de sensibilitatea unui Renato Serra. „O poezie infinit de dulce şi de sugestivă, delicată, aeriană, a cărei atracţie consistă mai mult în sentimentele pe care le trezeşte versul nespus de armonios şi melodios, decât în ceea ce spune în realitate". Traducerile nu reuşesc să ofere un echivalent în italiană al geniului eminescian, ele sunt corecte şi inteligibile, Călinescu le laudă însă într-o cronică apărută în „Viaţa literară" „fiindcă păstrează armonia internă eminesciană, [...] acel inefabil al oricărui poet, încât melodia eminesciană a trecut impalpabilă în strofa tălmăcitorului".

În afara traducerii în sine, captivantă ni se pare prezentarea făcută de Ortiz lui Eminescu, ca şi mulţimea notelor explicative, care departe de a fi erudite sau seci sunt alcătuite şi din evocări, din amintiri citate din Caragiale, din V. Micle, C. Botez sau N. Zaharia, din presa vremii, cu explicaţii de cuvinte şi variante de traduceri, în maniera unei adevărate reconstituiri biografice. Entuziasmat de prefaţa lui Ortiz, Călinescu va mărturisi în 1932 (în „Adevărul literar şi artistic", nr. 587) că profesorul său a folosit o „metodă pe care am urmat-o în propria mea carte". „Pe cale pur anecdotică, domnul Ortiz ne înfăţişa acolo un Eminescu păduratec, nebun de libertate, un fel de Rimbaud mai chinuit, dar tot aşa de sălbatec, în sentimentul naturii... Cu aceasta spulbera legenda lui Eminescu atins de manie ambulatorie care a pătruns, din neinformaţie, în Italia". Capodopera, în materie de traducere, a volumului este indicată a fi *Ode in metro antico*.

După plecarea sa din România, Ortiz fiind numit profesor de literaturi neolatine la Universitatea din Padova (după dispariţia lui V. Crescini), una din preocupările sale de căpătâi a fost de a face cunoscută în Italia cultura şi literatura română. Profesorul italian s-a despărţit cu greu, după 24 de ani, „cei mai frumoşi şi mai rodnici din viaţa mea", de prietenii şi studenţii săi, de tot ceea ce realizase în

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

România. Ar fi dorit să rămână aici „unde hotărâsem să mă retrag într-o zi într-o căsuță mică de la țară cu vreo patru sau cinci pogoane de pământ împrejur".

După ce redactase articolul referitor la literatura română din *Marea Enciclopedie Italiană* scoasă de Giovanni Treccani și publicase în „Giornale di Politica e di Letteratura" din Roma, 1929, *Note asupra literaturii române contemporane* (*Note di letteratura romena contemporanea*. I. *Correnti*; II. *Romanzi e Novelle*), odată ajuns la Padova își sistematizează informația, scoțând un curs litografiat *Storia della letteratura rumena*, Universitatea din Padova, 1936. Peste câțiva ani, în 1941, cursul va apărea în broșură, în colecția „Piccola Biblioteca Rumena" inițiată de Cl. Isopescu la Roma. Începând cu capitole referitoare la literatura populară și literatura veche, Ortiz își structurează cursul pe necesități didactice, urmărind atât informarea strict științifică și istorică a studenților, cât și exemplificarea prin traduceri bine alese și variate. Am fi înclinați să apreciem cursul mai mult ca o antologie de traduceri, de la baladele și doinele populare, la cronicari și clasici, până la contemporanii săi Sadoveanu și Goga.

Deși obiectiv și bine informat, Ortiz nu se poate opri de a nu comenta în special liniile de interferență dintre cultura română și cea occidentală. Cele două mari personalități care îl preocupă sunt Ion Heliade Rădulescu și Gh. Asachi, cei care întruchipaseră în secolul trecut dorința intelectualilor români de asimilare a spiritului culturii italiene, după cum va mai menționa și influența lui Tassoni asupra lui Budai-Deleanu, traducerile și imitațiile după Metastasio ale lui Iancu Văcărescu și Alecu Beldiman. Pentru Ortiz, concluzia care se impune din studiul începuturilor culturii române devine o convingere pe care o repetă de câte ori are prilejul (în studiul *Medioevo rumeno* din 1927): „Depărtarea României de Biserica din Roma și atragerea în consecință a sa în orbita ortodoxismului slav și bizantin a fost de natură a provoca un rău incalculabil liberei dezvoltări a culturii române".

Dându-și seama, din experiența pedagogică, că studenții italieni consideră limba română „aproape imposibil de învățat", în special datorită greutății pronunțării sunetelor î și ă, Ortiz își asumă greaua sarcină de a edita, în 1936, un *Manualetto rumeno* (scos la Tipografia „Bucovina" din București), cu un glosar alcătuit de fosta sa asistentă, Nina Façon. În afara capitolelor dedicate istoricului limbii române, foneticii și gramaticii istorice (C. Tagliavini mai publicase în 1923, la Heidelberg, o *Grammatica della lingua rumena*), este adăugat un capitol de scurtă trecere în revistă a literaturii române și un capitol de texte traduse. Ca dicționare, sunt indicate cel italian–român, scos de Ed. Porn și N. Alexandrescu-Dorn și cel român–italian, editat de Al. Marcu la Alcalay, 1933.

În „Adevărul literar și artistic" (1936, 20 sept.), Călinescu recenzează *Manualul* lui Ortiz, conștient fiind de slabul ecou pe care îl stârneau strădaniile profesorului său de a face o propagandă culturală, cât de cât eficace pentru România, în Italia. În privința aceasta Călinescu este mai degrabă sceptic: „România va pătrunde în conștiința occidentală brusc, o dată cu sporirea potenței ei

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

politice şi culturale, nicidecum prin mica propagandă". El consideră că locul lui Ortiz ar fi fost tot aici, în România, unde „putea să mai exercite multă vreme o binefăcătoare înrâurire prin marele lui spirit comparativ". În ceea ce priveşte introducerea istorică şi gramaticală din *Manual*, pe care Călinescu o găseşte „admirabilă", el se lansează într-o mică polemică cu profesorul său, care la un moment dat citează părerea lui Spengler, referitor la faptul că românii vor să fie latini mai mult decât sunt cu adevărat. Latinitatea noastră nu poate fi pusă la îndoială prin citarea neologismelor şi elementelor străine din limbă, alături de rădăcinile latine, menţionează recenzentul. „Studentul trebuie să ştie că arătarea elementelor străine din limba română e o operaţie analitică a filologului, nicidecum o dozare a latinităţii noastre". „După arătarea numeroaselor înrâuriri străine în limba română, impresia studentului poate să fie una cu totul împotriva adevărului, deşi domnul Ortiz n-a gândit aceasta: anume că latinitatea noastră e de o calitate secundară".

O ultimă carte de vizită, semnată de Ortiz şi trimisă, în 1933 de la Padova, lui Călinescu, pecetluieşte o prietenie rară şi de mare importanţă pentru cultura română. Plin de nostalgie Ortiz se adresează „uitucului prieten Gh. Călinescu cu dragostea care o ştie".

„Prietenul din Italia" cum îl numeşte Perpessicius într-un articol din 1940, mai e consemnat sporadic de Şt. Pascu (în „Convorbiri literare", iunie, 1940) ca unul din laureaţii Premiului Mussolini, decernat pentru activitatea sa de răspândire a culturii române în Italia (după aproape 100 de ani de când G. Vegezzi Ruscalla deschisese un prim curs de literatură şi istorie română la Universitatea din Torino în 1863). Dar premiul cel mai mare pe care îl căpătase Ortiz a fost dragostea şi preţuirea de care s-a bucurat ca profesor în România, „omul de onoare şi omul de inimă" cum îl numise Iorga, „omul care n-a bârfit, n-a săpat, n-a jignit, în atâţia ani de zile pe nimeni". El a ştiut să facă şcoală în cel mai înalt sens al cuvântului, dar a avut şi harul de a întreţine relaţii armonioase cu cei din jurul său, insuflându-le încredere şi optimism. „Un ceas de taină cu dânsul, nota V. Ion Popa, te lasă limpede, senin, potolit. Avea în el, acea putere ciudată pe care o arată uneori cumineţenia părului alb, când e inspirată de o inimă bună, larg înţelegătoare şi mai ales dospită în calda umanitate a unui creştinism generos".

Poate că pentru anii în care trăim ar suna ciudat ca un profesor universitar, indiferent de formaţia sa, să se adreseze studenţilor săi, într-un discurs de început de an, cu o lecţie de morală profesională, intitulată: *Către studenţi, despre ceva de pe acest pământ* (extras din „Arhiva pentru ştiinţă şi reformă socială" 1923). La 50 de ani de la dispariţia sa, Ortiz ar fi încă foarte actual şi pe de-a întregul contemporan, prin sfaturile sale către tineret, în special către cei ce doresc să studieze Literele: „E clar că, în cazul când concepţia voastră ar fi materialistă sau, aşa cum se obişnuieşte astăzi să se spună făcându-se o deplorabilă confuzie realistă şi că, bătând la uşa Universităţii, vă făgăduiţi foloase materiale, în acest caz e clar

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

că, mai ales voi care v-aţi înscris la Facultatea de Litere, aţi greşit strada". Dar alegerea unei facultăţi înseamnă, mai înainte de orice, nevoia de a-ţi forma o metodă de studiu, pentru a putea face „distincţia între necesar şi accesoriu". Voinţa de a studia trebuie neapărat dublată de priceperea de a studia, izgonirea autodidacticismului ca şi a enciclopedismului. Deşi formaţia sa de profesor de limbi neolatine îi adusese cunoaşterea mai tuturor limbilor şi literaturilor romanice, putându-se astfel lansa în binevenite studii de comparatism, Ortiz înţelege că momentul impune specializarea şi nu risipirea într-o erudiţie ce poate deveni inutilă dacă nu este folosită cum trebuie. Un ultim sfat şi deziderat al profesorului va fi pledoaria pentru nevoia de lucru în seminar. Pentru el adevărata universitate modernă constă nu în cursuri ci „în seminariile care reprezintă pentru noi de la Facultatea de Litere ceea ce laboratorul reprezintă pentru acei de la Facultatea de Ştiinţe". Elevii săi îi vor fi înţeles desigur mesajul, atunci când vor sublinia în grupajul publicat în „Roma" (1933) la plecarea sa, „atmosfera caldă şi primitoare" a Seminarului de italiană condus de el, care se axa, de obicei, în fiecare an pe studiul câte unui mare scriitor şi legăturile personale pe care el căuta să le stabilească cu tinerii în formaţie, dincolo de înşiruirea unor generalităţi într-un curs universitar. „În ochii maestrului, nota N. N. Creţu, surprinzi cea mai vie mulţumire atunci când îl asaltezi cu întrebările,. când îţi mărturiseşti nedumeririle sau îi anunţi că ai descoperit un element nou de informaţie sau interpretare". Poate că Ortiz simţea atunci că emulii săi avuseseră bucuria de a descoperi acel adevăr „prinzând trup şi răsărind dintr-o dată mai strălucitor şi frumos decât orice înfăţişare pământească", pe care îl promitea ca răsplată studenţilor de la Litere, în schimbul puţinătăţii materiale a traiului lor cotidian.

Oricum, ceea ce singularizează figura lui Ramiro Ortiz, în activitatea sa de un sfert de veac pe pământul României, este integrarea sa totală în viaţa culturală românească şi afirmarea acestei duble cetăţenii de suflet. „Puţini au fost ca el îndrăgostiţi de tot ce are mai bun pământul acesta al nostru" scria despre el Al. Ciorănescu, puţini din traducătorii lui Eminescu l-au înţeles aşa cum a făcut-o el „citindu-l *dincoace*, adică cu ritmul lui specific şi cântărindu-l *dincolo* adică în universalitate" (Călinescu). Puţini străini în peregrinările lor s-ar fi gândit mai întâi la România, evocând munţii Carpaţi cu pădurile lor „verzi şi solemne", cu sunetul cavalului şi clinchetul argintiu al tălăngilor de turme, puţini ar fi ascultat cu plăcere şi răbdare muzica populară românească, iubind „pictura lui Grigorescu, culorile discrete şi armonioase ale covoarelor de ţară, broderiile ţărăneşti".

Pentru el, poezia lui Eminescu nu poate fi scoasă din contextul acestui spaţiu românesc, în care se mai putea întâlni atunci, între cele două războaie, câte un ţăran bătrân a cărui figură „tristă şi resemnată cu seninătate, dar nobilă şi aproape domnească" îi amintea de întreaga tenacitate „modestă dar încrezătoare şi senină" cu care poporul român a rezistat pe acest pământ.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Desigur, ceea ce l-a caracterizat pe Ortiz a fost capacitatea sa de a face şcoală, dar şi de a dărui iubire şi de a cultiva frumosul în jurul său. Un spirit eminamente critic şi mai acid, cum era cel al tânărului pe atunci Călinescu, se va declara dezarmat, atunci când va dori să-i facă portretul, deoarece „în sufletul meu nu s-a strâns răutatea, folositoare inciziei, fiindcă iubirea nu e propice efectelor literare". Amintirea sa ar putea readuce în memoria generaţiilor prezente şi viitoare de studenţi avertismentul de a se feri de cele trei fiare din poemul dantesc: pantera (concepţia materialistă a vieţii), leul (hipertrofia personalităţii) şi lupoaica (arivismul).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

STATUTUL ACTUAL AL LITERATURII COMPARATE ÎN UNIVERSITĂȚILE AMERICANE

Eliza Miruna Ghil

(New Orleans)

Disciplina literaturii comparate a avut întotdeauna în sistemul universitar american un statut incert. Organizată instituțional uneori ca o catedră distinctă, alteori ca un comitet „interdepartamental" la care mai multe catedre contribuie prin cursuri și profesori, iar alteori ca o subsecție discretă și care nu-și spune numele în cadrul catedrei extinse de „English", literatura comparată și-a construit o reputație de domeniu limitrof și tranzițional, plasat „între" sau „peste" sau „în marginea" disciplinelor literare cu identitate netă concentrate în catedrele limbilor străine naționale, precum franceza, spaniola și germana, de pildă.

Dincolo de această incertitudine instituțională, o altă trăsătură a caracterizat, până mai deunăzi, domeniul comparatismului literar: aceea a unui anume „elitism". Comparatiștii și-au arogat ei înșiși sau li s-a atribuit de către alții o superioritate de expertiză, reală sau virtuală, în raport cu colegii lor literați din catedrele adiacente, căci doar ei erau cei înzestrați cu capacitatea de a trata două sau mai multe domenii literare în același timp și de a discerne raporturile dintre ele, raporturi pe care anglistul pur sau specialistul exclusiv de franceză nu le puteau sesiza cu aceeași autoritate. Interesul marcat al comparatiștilor pentru teoria literară a contribuit și el la această aură de superioritate.

Domeniul comparatist a suferit schimbări importante în anii '90 și statutul lui la ora actuală a devenit un subiect de înfierbântate dezbateri la congresele disciplinelor filologice, precum cele ale lui Modern Language Association of America (M.L.A.) sau în publicații profesionale. Punctul de plecare al prezentelor reflecții îl constituie, de altfel, un volum de studii apărut în 1995 și care cuprinde intervenția în aceste dezbateri a unora dintre vedetele profesiunii literare în SUA, cărora li s-au solicitat reacții de către editorul volumului, Charles Bernheimer, volum intitulat *Literatura comparată în era multiculturalismului*[1]. Editorul Bernheimer, codirector al programului de literatură comparată și de teorie literară la University of Pennsylvania (Philadelphia), este autorul prefeței și al introducerii, intitulată simptomatic „Angoasele comparației." El este și coautorul, împreună cu

[1] Charles Bernheimer, editor, *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1995.

RITL, XLV, 1997, nr. 3–4, p. 257–266, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

un grup de comparatişti[2], al raportului asupra stării de lucruri în comparatism, redactat, la cererea Asociaţiei Americane de Literatură Comparată, în 1993. *Raportul Bernheimer 1993*, subintitulat „Literatura comparată la sfârşit de secol", publicat şi el în pomenitul volum, a conţinut unele formulări care s-au dovedit foarte controversate. De una dintre ele ne vom ocupa în detaliu mai jos.

Este necesară aici o scurtă paranteză privind unele cauze sociale ale schimbărilor intervenite în domeniul comparatist în ultimii ani. Este vorba, în principal, de două aspecte.

Primul aspect ţine de modificări intervenite în configuraţia demografică a corpului didactic din disciplinele literare care cuprinde astăzi un procentaj mult mai ridicat de profesori-femei sau provenind din unele minorităţi subreprezentate în lumea universitară până recent, precum negrii americani. Unii colegi care reprezintă aceste grupuri sociale se interesează cu predilecţie de subiecte tratând reprezentarea feminităţii în cultură, în cadrul aşa-ziselor „Gender Studies", sau de fenomene culturale direct legate de comunitatea etnico-rasială cărora ei îi aparţin, subsumate sub eticheta generală de „Cultural Studies". Acestea din urmă cuprind studii, adesea foarte sofisticate metodologic, ale unor forme de cultură de masă, ca de exemplu seriale de televiziune sau „rap", de care comparatismul tradiţional, preocupat cu predilecţie de autorii aflaţi în fruntea ierarhiilor de valori ale literaturilor studiate în cadrul lui, nu se interesase până acum.

Al doilea aspect, care a contribuit la sus-pomenitele schimbări, ţine de configuraţia publicului studenţesc în momentul de faţă. Numeric vorbind, el este azi mult mai mare decât în trecut, iar sociologic vorbind, el este mult mai variat ca origine etnico-rasială şi de clasă. Ambele fenomene sunt fără îndoială pozitive. Efortul făcut de sistemul universitar american pentru a răspunde aşteptărilor reale sau imaginare ale acestui public studenţesc este considerabil, mai ales că regulile rentabilităţii („cost-effectiveness"), ale competitivităţii şi ale productivităţii domină în ziua de azi în gestiunea universitară americană în general şi în cea a universităţilor publice în particular, numărul de studenţi cărora reuşim să le „vindem" produsul nostru pedagogic devenind pe zi ce trece mai decisiv. Amintesc că studiile se plătesc în sistemul universitar american la universităţile particulare (mai scump), şi la cele publice (mai ieftin).

Cauzele sociale evocate mai sus au sfârşit prin a afecta şi microuniversul rarefiat şi „elitist" al comparatismului literar, interesat, la rându-i, vrând-nevrând, la ora actuală, de atracţia la public a „produsului" său; de unde tentaţia de a ajusta natura acestui produs şi de a coopta în el domenii de aparent succes precum „Gender Studies" şi „Cultural Studies", manevră care complică şi mai mult statutul şi aşa incert al studiilor literare comparatiste în sistemul universitar american.

[2] *The Bernheimer Report, 1993*: Comparative Literature at the Turn of the Century", p. 39–48. Din grupul de comparatişti, autori ai raportului, face parte şi Marianne Hirsch, profesoară la Dartmouth College, savantă de origine română.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Un alt factor cu impact direct asupra destinului comparatismului literar merită menționat și el în acest context: situația vulnerabilă a studiului limbilor străine în societatea americană a cărei cultură a tins, întotdeauna, spre monolingvism și a cărei limbă națională, engleza, a devenit *volens nolens*, în momentul de față, necontestata *lingua franca* mondială, mai ales după ascensiunea Statelor Unite la postura de unică supraputere mondială după 1989. Unele date statistice recente furnizate în publicații specializate în studiul universităților americane, ne vor permite ilustrarea unor evoluții recente. Aceste date statistice privesc fluctuațiile numerice ale celor înscriși la cursuri de limbi străine, pe de o parte, și fluctuațiile în numărul de posturi universitare scoase la concurs în domeniul englezei și al limbilor străine, pe de alta, primul tip de fluctuații condiționându-l în mod evident pe cel de al doilea. Primul set de date statistice provine din articolul lui Richard Brod și al Bettinei Huber, „Înscrierile la limbi străine în Instituțiile de învățământ superior din SUA, toamna 1995"[3], iar al doilea set, din datele furnizate în suplimentul special la „M.L.A. Newsletter" apărut în vara lui 1997[4].

Dacă luăm, din articolul lui Brod și Huber, exemplul francezei, observăm o scădere în procentajul celor înscriși la cursuri de diverse nivele de 24,6% între 1990 și 1995 (în numere reale de la 272 472 la 205 351). Dacă ne referim acum la datele privind posturile ieșite la concurs pentru limbi străine în 1996, observăm că, după explozia numerică din anii 1988–1989 în cursul căreia se ajunsese la o creștere a ofertelor de 53,5% față de anul anterior luat în considerație în statistică, adică 1975–1989. În ultimii doi ani pentru care există date complete (1996–1997) situația s-a stabilizat oarecum, diferența între 1996–1997 și 1988–1989 fiind de „numai" cu 35% mai puține posturi.

În realitate, posturi apar pe piață, în clipa de față, în număr mai mare doar la spaniolă. Aflăm din „M.L.A. Newsletter" că ele reprezintă 40,3% din totalul posturilor scoase la concurs în 1996, al doilea contingent fiind la considerabilă distanță statistică, și anume franceza, cu 14,5% din totalul ofertelor. Procentajul posturilor de spaniolă oferite a crescut constant din 1982 încoace – cu 12,9% –, pe când procentajul posturilor de franceză a scăzut constant din 1982 încoace, pierzându-se 9% între 1982 și 1996. În fond, spaniola reprezintă azi un fel de a doua limbă oficială în unele state ca Florida, California, New Mexico și Texas, mulți dintre studenții înscriși la cursuri de spaniolă fiind hispanofoni. Creșterea cu

[3] Richard Brod și Bettina J. Huber, *Foreign Language Enrollements in United States Institutions of Higher Education, Fall 1995*, „Association of Departments of Foreign Languages Bulletin", Vol. 28, No. 2, Winter 1997, p. 55–60.

[4] *The modern Language Job Market*, „Special Supplement to the Modern Language Association of America Newsletter", Vol 29, No. 2, Summer 1997. Datele statistice din acest document sunt compilate pe baza posturilor menționate că disponibile în ediția din octombrie a lui „M.L.A. Job Information List" (publicație care apare de patru ori pe an dar a cărei ediție din octombrie este cea mai importantă). versiunea „English" și versiunea „Foreign Languages".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

13,5% a numărului celor înscrişi la spaniolă între 1990 şi 1995 (vezi datele furnizate de Brod şi Huber), concomitentă cu scăderea cu 24,6% a celor înscrişi la franceză, se datorează în bună măsură acestui fapt. Numerele reale la spaniolă sunt: 533 944 (1990) şi 606 286 (1995).

După această scurtă incursiune în sociologie şi statistică, să ne întoarcem la dezbaterile intelectuale angajate în jurul literaturii comparate în ultima vreme şi să vedem care este miza ciocnirilor de păreri articulate în contribuţiile la volumul editat de Bernheimer. Voi începe prin a mă referi la pasajul cel mai controversat al *Raportului Bernheimer 1993*, publicat integral în volum:

> „Catedrele de literatură comparată ar trebui să atenueze concentrarea pe discursul literaturii de cel mai înalt nivel şi să examineze întregul context discursiv în care textele sunt create şi în care astfel de «înalte nivele» sunt construite. Producerea «literaturii» ca obiect de studiu ar putea astfel fi comparată cu producerea muzicii, filozofiei, istoriei sau a dreptului ca sisteme discursive similare. Lecturile precise de texte ar trebui să ia în consideraţie, de asemenea, şi contextele ideologice, culturale şi instituţionale în care sensurile acestora sunt produse"[5].

Mai multe elemente au deranjat în formulările conţinute în acest citat. A deranjat întâi şi întâi ideea că literatura de cel mai înalt nivel n-ar trebui să mai constituie subiectul preponderent al comparatismului literar, discursul literar fiind considerat similar cu, şi deci întru nimic special faţă de, alte domenii ale cunoaşterii şi de discursurile care le articulează, precum filozofia, istoria etc. Se sacrifica, în această formulare, specificitatea literaturii şi caracterul ei unic, excepţional în raport cu celelalte practici discursive prezente într-o cultură.

A mai deranjat în citatul de mai sus şi afirmaţia că atât textele „înaltei" literaturi, subiect de studiu aprofundat pentru literaţii comparatişti, cât şi contextele lor de tot felul ar avea o valoare de cunoaştere echivalentă şi că ar trebui deci studiate şi unele şi altele cu egală vigoare. Se renunţa astfel la stabilirea unor priorităţi şi se ajungea la amalgamarea ca importanţă a elementului primordial textual şi al celui subordonat, contextual.

A deranjat, în fine, şi tonul peremptoriu adoptat de autori. Formulări cu „should" se repetă des în citatul de mai sus, ceea ce în lumea universitară americană, foarte atentă la exprimarea individuală şi la „libertatea academică", a produs o impresie deplorabilă[6].

---

[5] *The Bernheimer Report, 1993*, p. 43.

[6] A se vedea, în acest sens, reacţia iritată a lui Peter Brooks, şef al Catedrei de literatură comparată de la Yale University (New Haven, CT) exprimată în eseul său, *Must We Apologize?*, p. 97–106.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Riposta cea mai energică la această formulare din raport a fost dată probabil de Michael Riffaterre, University Professor of French la Columbia University (New York) în intervenţia sa *Despre complementaritatea literaturii comparate şi a studiilor culturale*. Iată un citat cheie din intervenţia sa:

„Un text poate fi numit literar atunci când el supravieţuieşte dispariţiei problemelor şi aneantizării cauzelor, când el supravieţuieşte memoriei circumstanţelor la care el reprezentase o reacţie"[7].

După Riffaterre, textul primează asupra contextului, ba chiar textul se poate dispensa de context, pe care îl transcende şi de a cărui cunoaştere nu are *in extremis* nevoie pentru a continua să funcţioneze ca text literar. Autorul continuă respingerea poziţiei exprimate în *Raport Bernheimer 1993* în concluzia intervenţiei sale în termenii următori:

„Literatura ca sistem de semne, ca reţea semiotică, este pertinentă în mod automat pentru toate domeniile înşirate în acea nefericită afirmaţie, graţie funcţiei ei fundamentale. Pe de o parte, avem universul, toate părţile lui, toate punctele de vedere folosite în a-l aborda. Pe de altă parte, faţă în faţă cu infinitatea obiectelor, avem literatura, care este, numai ea singură, pură reprezentare, care, singura printre celelalte practici discursive, poate conţine şi emula orice altceva, incluzând şi celelalte forme discursive. Chiar această complementaritate dintre fiinţă şi reprezentare duce la necesitatea urgentă ca literatura să-şi păstreze locul central în domeniul discursului, al culturii, al ideologiei"[8].

Alte rezerve exprimate faţă de poziţia raportului Bernheimer au la bază raţiuni nu atât teoretice, cât practice. K. Anthony Appiah, Professor of Afro-American Studies and Philosophy la Harvard University (Cambridge, Mas.) afirma în intervenţia sa intitulată *Povestiri ale spiritului*:

„În ce mă priveşte nu văd nici un sens în a încerca să facem totul în acelaşi timp. Nu văd nici un rău în concentrarea asupra textelor scrise ale unor tradiţii particulare concepute mai îngust sau mai larg. Şi nici nu văd vreun rău în atenţia dată filmelor sau muzicii, dansului sau urărilor, în relativă izolare faţă de înaltul canon literar. Dar dacă renunţăm la ideea unor ucenicii distincte ceea ce vom obţine nu este interdisciplinaritate – disciplinele vor fi dispărut de fapt – ci un fel de ghiveci postmodern lipsit de orice structură"[9].

[7] Michael Riffaterre, *On the Complementarity of comparative Literature and Cultural Studies*. p. 66–73; acest citat la p. 70.

[8] *Ibidem*, p. 72–73.

[9] K. Anthony Appiah, *Geist Stories*, p. 51–57; acest citat la p. 56–57.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Tot la nivel pragmatic se situează şi rezervele exprimate altundeva în volum de Jonathan Culler, actualmente şef al Catedrei de literatură comparată la Cornell University (Ithaca, New York). În eseul său, nu lipsit de umor şi intitulat *Literatură comparată, în fine!*, acest savant şi şef de catedră, hărţuit probabil în ultima vreme de reduceri bugetare şi de accentul pus de decani pe rentabilitatea şi competitivitatea micii unităţi universitare pe care o conduce, este gata să accepte tot, cu condiţia să nu fie în ograda lui. Afirmă Culler:

> „Nu e nici o nevoie să redefinim literatura comparată ca studii culturale comparate în scopul de a integra creaţii care-şi găsesc un loc perfect logic altundeva în ordinea universitară a lucrurilor. Vorbind în calitate de şef al unei catedre de literatură comparată care, ca mai toate catedrele de acest fel, primeşte puţine resurse... cred că se poate pleda cu folos să se permită catedrelor de literaturi naţionale să progreseze ele pe drumul studiilor culturale... şi, în acelaşi timp, să se accepte identitatea distinctă şi importanta funcţie pe care această evoluţie ni le lasă nouă: şi anume, studiul literaturii făcut în mod comparativ, în tentativa de a lua act de manifestările ei mondiale... Evoluţia celorlalte catedre ne va permite, poate să devenim şi noi literatură comparată, în fine!"[10]

N-aş vrea să dau impresia că *Raportul Bernheimer 1993* a suscitat numai rezerve de felul celor citate mai sus. El a fost şi salutat cu entuziasm de unii, exact pentru aspectele criticate de alţii. Pe aceste poziţii se situează, de exemplu, Mary Louise Pratt, Professor of Latin American and Comparative Literature la Stanford University în California. În intervenţia ei, *Literatura comparată şi cetăţenia mondială*, autoarea identifică trei procese istorice cu impact direct asupra literaturii comparate în faza ei actuală:

> „Fluctuaţia actuală în literatura comparată... se datorează, după mine, unor procese istorice în număr de trei care sunt pe cale de a transforma modul în care literatura şi cultura sunt concepute şi studiate în cadrul universitar: mondializare, democratizare şi decolonizare"[11].

În acest context, autoarea pledează nu doar pentru deschiderea comparatismului literar spre „Gender Studies" şi „Cultural Studies", dar chiar pentru privilegierea lor în detrimentul domeniilor comparatiste mai tradiţionale, în cazul în care reducerile bugetare nu ar permite finanţarea adecvată a tuturor tendinţelor în cadrul universitar actual. Tot ea vorbeşte şi de „decolonizarea raportului Statelor Unite cu Europa în domeniul culturii şi concomitenta redefinire a acestui raport"[12].

---

[10] Jonathan Culler, *Comparative Literature, At Last!*, p. 117–121; acest citat la p. 120.

[11] Mary Louise Pratt, *Comparative Literature and Global Citizenship*, p. 58–65; acest citat la p. 59.

[12] *Ibidem*, p. 59.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Acest aspect al „decolonizării" americane față de „imperialismul cultural european" ar merita un moment de reflecțiune, fie și numai din perspectiva unui fenomen demografic, pomenit într-un articol recent publicat în săptămânalul *Time* din 5 mai 1997, p. 33: „Dacă actualele tendințe demografice continuă, spre mijlocul secolului al XXI-lea albii nu vor mai forma majoritatea populației americane". Voi reveni asupra acestui aspect mai jos.

Să încheiem această rapidă trecere în revistă a pozițiilor exprimate în dezbaterea actuală privind statutul literaturii comparate cu concluziile oferite de Elizabeth Fox-Genovese în contribuția ei la volumul editat de Bernheimer, intitulată *Între elitism și populism*. Doamna Fox-Genovese, titulara unei catedre specializate în discipline umaniste la Emory University (Atlanta), este o feministă lucidă și incisivă. Iată cum caracterizează ea un anumit public studențesc american actual spre care se îndreaptă unele tentative de „marketing" ale titularilor studiilor literare din universitățile americane:

> „Mulți dintre studenții la care dorim să avem acces... probabil n-ar putea să citească o piesă, un roman sau un poem în franceză sau în spaniolă, și cu atât mai puțin în thai sau în swahili, iar unii dintre ei s-ar putea să stăpânească și engleza foarte imperfect. O anume supradeterminare a tentat pe unii să considere revendicările studenților prost pregătiți drept comparabile din punct de vedere moral cu culturile neglijate. Ele nu sunt comparabile. Studenții vor fi având revendicări morale, dar dacă acesta este cazul, ele țin de remedierea pregătirii lor deficiente, nu de iluzia că această pregătire deficientă este fără importanță"[13].

Studenții insuficient pregătiți, pe care sistemul universitar se străduiește să-i aducă la un nivel onorabil după admitere, grație unor cursuri de „remediere" a insuficiențelor inițiale, ne sunt bine cunoscuți tuturor. Erijarea purei ignoranțe la rangul de cultură, pe nedrept ignorată, atacată de Elizabeth Fox-Genovese în citatul de mai sus, duce uneori la dezbateri a căror absurditate sare în ochi. A se vedea cazul recent privind așa-zisa limbă „ebonică" – adică varianta de engleză orală folosită în getto-urile urbane ale negrilor – recomandată de unele foruri educative californiene ca obiect legitim de studiu, în paralel cu engleza „oficială". Concluzia autoarei privind dezbaterile de acest tip mi se pare de o admirabilă luciditate:

> „Adevărul este că studiul universtiar al literaturii s-a făcut vinovat de o impardonabilă delincvență când a fost vorba de recunoașterea meritului literar care se prezenta sub forme nefamiliare. Elita universitară nu i-a luat în serios, în mod normal, pe autorii-femei sau de origine afro-americană. Dar rectificarea acestei neglijări de neiertat nu

[13] Elizabeth Fox-Genovese, *Between Elitism and Populism*, p. 134–142; acest citat la p. 135.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

justifică substituirea culturii de cel mai înalt nivel cu cultura populară"[14].

Este bine ca neglijarea unor valori autentice, dar de proveniență nefamiliară universitarilor comparatiști tradiționali, să fie amintită în acest context. Aceştia erau, până mai deunăzi, aproape exclusiv bărbați albi, de origine europeană[15]. Spargerea cadrelor închistate ale unor practici instituționale aparținând trecutului universitar nu prea îndepărtat este un fenomen salutar şi lumea universitară n-are decât de câştigat în vitalitate şi dinamism procedând la deschiderea orizonturilor spre valorile autentice de orice proveniență ar fi ele. Acestea fiind zise, rămâne de văzut despre ce valori vorbim şi spre ce recomandăm şi aplaudăm deschiderea. Subscriu personal, în acest sens, la remarca cu care Fox-Genovese îşi încheie eseul şi care sună aşa:

> „Literatura comparată este şi ar trebui să rămână o întreprindere intelectuală elitistă, bazată pe mândra convingere că elitismul intelectual nu are de-a face cu elitismul social. Să nu ne facem nici o iluzie: „democratizarea" literaturii comparate printr-o expansiune în direcția studiilor culturale nu va asigura nici un gram de democratizare socială. ...Aceasta survine numai când noi asigurăm deschiderea disciplinei noastre exigente şi conştient dificile tuturor practicanților ei de orice origine ar fi ei. Dar dacă noi aspirăm doar la atragerea studenților ne vom găsi ce-am căutat: întâi şi întâi dubioasa reuşită de a preda unor studenți care au puțin interes pentru ceea ce facem noi şi încă şi mai puțină competență ca să o facă şi ei"[16].

Democrația temperată de meritocrație propusă de Elizabeth Fox-Genovese mi se pare unica soluție rezonabilă şi demnă de domeniul prestigios al literaturii comparate.

În încheiere aş vrea să ofer două reflecții mai personale. Prima priveşte o stategie de „marketing" şi a doua schițarea unei redefiniri posibile a comparatismului american în raport cu cel european.

Este adevărat că literatura comparată practicată în termeni strict tradiționali şi-a văzut domeniul restrângându-se cantitativ în ultimii ani, ceea ce a produs un moment de panică. Această evoluție s-a tradus în împuținarea posturilor universitare la această disciplină, ieşite oficial la concurs în perioada recentă. Conform datelor publicate în „M.L.A. Newsletter" la care ne-am mai referit în articolul de față, în 1996 numai 1% din posturile disponibile publicate în ediția

[14] *Ibidem*, p. 142.

[15] A se vedea, în acest sens, volumul edificator publicat de Lionel Gossman şi Mihai I. Sparosu, editori, *Building a Profession: Autobiographical Perspectives on the Beginnings of Comparative Literature in the United States*, State University of New York Press, Albany, 1994.

[16] Art. cit., p. 142.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„engleză" a listei posturilor sunt în literatură comparată. Totalul posturilor scoase la concurs fiind de 700 anul trecut, acest procendaj ne dă 7 posturi la scară națională. Să adăugăm la acestea și acel 1% din posturile oferite în ediția „limbi străine" a listei posturilor. Acestea fiind în număr total de 593 în 1996, cifrele ne dau încă circa 6 posturi la comparatistică din această direcție, pentru un total de 13 la scară națională în 1996. Procentajul acesta de 1% este cel mai scăzut, din 1982 încoace, în ediția „engleză", dar este cel mai ridicat, din 1982 încoace, în ediția „limbi străine" a listei posturilor. Observăm astfel alunecarea pieții posturilor comparatiste spre limbile străine. Este clar că tinerii comparatiști cu doctorat recent sunt mai apți a-și găsi de lucru în 1997, dacă beneficiază de o solidă pregătire și într-o limbă străină specifică, și-și pot asuma duble îndatoriri de predare la cel mai înalt nivel în instituția care-i angajează.

Încercarea de a miza pe soluțiile de aparent succes de public ca „Gender Studies" sau „Cultural Studies" nu mi se pare inspirată din motivul următor: în ce ar mai consta originalitatea produsului intelectual oferit clientelei studențești, dacă catedrele de literatură comparată n-ar face decât să imite – cu mijloace bugetare inferioare și cu exigențe pedagogice superioare – strategiile de programări de cursuri ale angliștilor sau ale colegilor de la franceză? Subsecțiile de studii afro-americane sau de feminism (Women's Studies) există azi și prosperă în mai toate universitățile în cadrul catedrelor de engleză, iar cursuri de francofonie africană sau caraibeană se programează adesea astăzi în multe catedre de franceză, din perspectivă „postcolonială". Pentru a-și păstra specificitatea produsului și a-și asigura un colț propriu pe piața mărfurilor literare, comparatiștii ar avea de câștigat – cum sugera de altfel și Jonathan Culler în eseul său citat mai sus – dacă s-ar limita la ceea ce ei știu să facă cel mai bine, adică la analiza literaturii din perspectiva cunoașterii serioase a cel puțin două limbi și literaturi străine și la capacitatea de a le compara în mod pertinent.

Abilitatea de a analiza literatura *ca literatură*, și nu ca pretext pentru o improvizată sociologie sau psihanaliză, reprezintă o expertiză care se învață și se perfecționează prin îndelungă practică. Analiza stilistică, naratologică, generică (de gen literar, vreau să spun) sau prozodică sunt aptitudini complexe care se achiziționează prin perseverent efort; o dată achiziționate, ele pun în mâna tinerilor intelectuali, astfel formați, uneltele analitice de mare utilitate, adecvate și pentru alte domenii de cunoaștere sau profesionale. Îmi permit să avansez și ideea că profesorul care practică cu entuziasm, competență și sincer interes, pentru progresul studenților sau al lui, aceste tipuri de analiză va avea întotdeauna „clienți". Comparatiștii se ocupă de subiecte atrăgătoare și care vorbesc imaginației (trubaduri, Dante, Cervantes, Racine, *Biblie* și *Coran* ca texte literare etc.). Predate cu competență și elan, aceste capodopere își vor găsi drumul spre inima tinerilor învățăcei de azi așa cum și l-au găsit și spre inima acelora de ieri. Ar fi o tristă ironie ca tocmai comparatiștii, elita literaților, să subaprecieze această perenă fascinație căreia ei înșiși sau ele însele și-au dedicat cu pasiune viața profesională.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În concluzie, o ultimă reflecție privind comparatismul american în raport cu cel practicat în Europa în anii care vin. Este probabil ca în anul 2000 – să-l luăm așa, ca reper simbolic – să fim martorii unei divergențe de direcții intelectuale, survenind între comparatismul american și cel european. Citasem mai sus o predicție dintr-un număr recent al săptămânalului *Time*, privind posibilitatea ca populația albă (adică de origine europeană) să devină minoritară în Statele Unite pe la anul 2050. Să ne reîntoarcem un moment la niște date statistice. Dacă ne referim din nou la articolul privind „Înscrierile la limbi străine" citat mai sus, remarcăm creșterea vertiginoasă a procentajului de studenți înscriși la chineză (cu 35,8% în 1995 față de 1990; în numere reale de la 19 490 la 26 471) și arabă (cu 27,9% în 1995 față de 1990; în numere reale de la 3 475 la 4 444). Dată fiind prezența în S.U.A. a unor importante minorități legate direct de culturi vehiculate de aceste limbi, este posibil ca unii dintre cei mai străluciți comparatiști americani ai viitorului să provină tocmai din ele și să se specializeze în domenii bazate pe aceste limbi. Catedrele de literatură comparată vor continua să se concentreze pe analiza literaturii și pe apropieri comparatiste subtile în anii care vin, să sperăm; dar ce se va compara cu ce s-ar putea să se schimbe considerabil și alături de raporturile literare franco-germane la ora romantismului, să zicem, să avem din ce în ce mai numeroase cercetări centrate pe raporturile sino-americano-japoneze din ultimele două secole, sau arabo-latino-spaniole dacă este vorba de evul mediu sau de renaștere. S-ar putea ca acea „decolonizare a raportului Statelor Unite cu Europa în domeniul culturii și concomitenta redefinire a acestui raport", de care vorbea Mary Louise Pratt în eseul citat, să ia tocmai aceste forme în anii care vin. Dacă soarta istorică va face ca drumurile comparatismului american și ale celui european să se despartă, într-o măsură, în mileniul care vine, ar rămâne în sarcina comparatiștilor viitoarelor State Unite ale Europei, pe cale de formare acum, să-și asume recentrarea deliberată a comparatismului literar pe europenism, în termeni noi, imprevizibili astăzi.

Avem cu toții sentimentul, de ambele părți ale Atlanticului, că studiile literare se află la o cotitură istorică în momentul de față. Personal, prefer să nuanțez acest sentiment mai degrabă cu anticipație decât cu aprehensiune. Indiferent de divergențele viitorului, nu văd de ce am abandona, în schimbările care vin, solidaritatea intelectuală a comparatiștilor de pretutindeni și, ca să vorbim „provincial", solidaritatea intelectuală a comparatiștilor de origine română de pretutindeni.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

INDIGNATIO – SENS ETIC ŞI SENS RETORIC

Alexandra Ciocârlie

Ne propunem ca în cele de mai jos să trecem în revistă accepţiile generale pe care lumea latină le-a atribuit unui concept mai puţin discutat de specialişti, dar deloc lipsit de relevanţă în plan atât etic cât şi retoric, şi anume *indignatio*. A lua în discuţie toate pasajele clasice în care apare termenul în cauză ar depăşi cu mult spaţiul şi obiectul lucrării noastre. Ne vom mărgini să schiţăm câteva din trăsăturile sale definitorii în formularea unor autori cu certă vocaţie teoretică: Cicero, Seneca şi Quintilian. Ne-am oprit cu intenţie asupra unor maeştri de necontestat ai filozofiei şi retoricii latine, repere inevitabile pentru întreaga lume clasică. Nu ne gândim să postulăm ideea că între operele lor s-ar putea stabili conexiuni directe. Interesul pentru o problematică similară abordată în chip diferit de retori şi filozofi certifică poate doar integrarea autorilor în cauză în circuitul de idei al epocii, apartenenţa lor la un climat spiritual comun.

Dintre semnificaţiile înregistrate în *Thesaurus Linguae Latinae*[1] pentru termenul *indignatio*, ne interesează cu deosebire două. E vorba de sensul propriu definit drept *commotio animi indigne ferentis*, ca şi de accepţia particulară, metonimică[2], din teoria retorică, echivalentul elinului δεινωσις. Vom neglija aşadar sensuri cu largă extindere, cum ar fi cel de „conduită nedemnă" presupunând echivalarea lui *indignatio* cu *indignitas*, dar şi sensuri restrânse ca cel medical de „iritaţie", „leziune". Ne vom concentra în schimb asupra unui înţeles general, perpetuat până azi, de „indignare", şi a altuia specific, aproape tehnic, din retorica antică.

Pentru a lămuri sensul etic al lui *indignatio*, emoţia stârnită de conştientizarea faptului că ceva este *indignum*, ni se pare profitabil să recurgem la o cale întrucâtva deviată prin cercetarea unui termen înrudit: *ira*. Fără a confunda *indignatio* cu *ira*, scriitorii antici le folosesc adeseori ca sinonime. Dicţionarul de sinonime al lui Gardin Dumesnil exclude echivalarea argumentând: „*Indignatio* diffère de *ira*, en ce que l'indignation a souvent un motif louable et peut n'être pas accompagnée de colère; au lieu que la colère est souvent injuste, et plus souvent encore une passion répréhensible"[3]. *Thesaurus Linguae Latinae* oferă însă numeroase contexte unde *dolor* şi *ira* apar ca sinonime ale lui *indignatio*[4]. Pentru a alege exemple doar din

[1] Vol. VII–2, p. 1180–1182.

[2] Dicţionarul lui Freund şi Theil din 1857 consideră că sensul retoric al termenului are o valoare metaforică.

[3] *Synonymes latins*, 1824, p. 364.

[4] *Thesaurus Linguae Latinae*, p. 1181.

RITL, XLV, 1997, nr. 3–4, p. 267–279, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

autorii care ne interesează cu deosebire în lucrarea noastră: Seneca foloseşte *indignatio* pentru *ira* în *De ira*, 2.28.1, 3.5.7 şi 3.16.1, iar Quintilian le asociază în categoria afectelor naturale (*veri adfectus... naturaliter erumpunt, ut dolentium, irascentium, indignantium* – 11.3.61). În aceeaşi epocă, Iuvenal se declară animat în scrierea satirelor de *ira* (1.45) înainte de a vorbi despre *indignatio* ca stimul poetic (1.79). Echivalarea termenilor este aşadar autorizată, încât – în condiţiile în care nu există lucrări antice semnificative dedicate exclusiv indignării[5], dar dispunem de o amplă tradiţie a tratatelor despre mânie – ni se pare legitim să folosim lucrarea lui Seneca, *De ira*, ca suport în încercarea de a lămuri conceptul de *indignatio*. Sugestia ne-a fost oferită de un articol al lui Anderson[6] care propune asimilarea satiricului indignat, din primele două cărţi ale lui Iuvenal cu acel *adversarius*, susţinător al legitimităţii mâniei, din tratatul lui Seneca.

Mânia lui Ahile şi aceea a lui Poseidon declanşează resortul dramatic al poemelor homerice, iar sentimentul stă în acest fel chiar la temelia literaturii clasice. Locul său în filozofia antică este, în egală măsură, de prim rang. Unul dintre cele patru fluvii ale Infernului pentru orfici şi pitagoreici, unul dintre cele şapte păcate capitale pentru creştini, el a fost mereu o preocupare a moraliştilor. Modul de a concepe mânia, ca parte integrantă a unei mai generale teorii a pasiunilor, îi împarte pe filozofi în tabere opuse[7]. În principal, este vorba de diferenţa de vederi dintre stoici şi peripatetici: deşi condamnă cu toţii excesele mâniei, în care văd o scurtă nebunie, ei se despart cu privire la natura şi legitimitatea sentimentului. Pe urmele lui Platon, peripateticii – ca şi epicureicii, de altfel – consideră mânia un fenomen natural ineluctabil, o dată ce admit că pasiunea coexistă în suflet cu raţiunea. Stoicii, moralişti inflexibili, acordă drept de exprimare doar raţiunii, căci văd în pasiune o pervertire a spiritului, un rău împotriva naturii. În mod firesc, ei nu pot accepta sub nici o formă ceea ce socotesc drept cea mai odioasă dintre pasiuni. În clasificarea stoică tradiţională[8], mânia, definită ca dorinţa de a răzbuna o ofensă, este o idee falsă despre un bine viitor şi intră în categoria dorinţei (*cupiditas*, ἐπιτυμία), una dintre cele patru pasiuni fundamentale alături de bucurie (*laetitia*, ἡδονή) – ideea falsă despre un bine prezent –, durere (*aegritudo*, λύπη) – ideea falsă despre un rău prezent –, şi teamă (*metus*, φόβος) – ideea falsă despre un rău viitor. De o parte, se află aşadar o mânie naturală, legitimă atâta timp cât rămâne în limitele justei măsuri şi se lasă controlată de raţiune, de cealaltă parte, ea este însă un rău incompatibil cu natura

[5] După informaţia lui Suetoniu din *De Gramm.*, 11.1, Valerius Cato a scris un poem autobiografic intitulat *Indignatio*.

[6] *W.S. Anderson, Anger in Juvenal and Seneca*, „California Publications in Classical Philology", 19, 1964, p. 127–196, reluat în *Essays on Roman Satire*, Princeton, 1982, p. 293–361.

[7] V. A. Bäumer, *Die Bestie Mensch. Senecas Aggressiontheorie, ihre philosophischen Vorstufen und ihre literarischen Auswirkungen*, Frankfurt, 1982.

[8] V. Cicero, *Tusc.*, 3.11.24.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

umană care trebuie smuls cu totul din suflet. Disputa va continua până la sfârşitul antichităţii, trecând din câmpul filozofiei în acela al teologiei: dacă, în *Adversus nationes*, Arnobius exclude ideea unei divinităţi accesibile mâniei, în schimb, în *De ira Dei*, discipolul său Lactantius consideră, dimpotrivă, că Dumnezeu îşi manifestă în egală măsură dragostea faţă de cei buni şi mânia faţă de cei răi. Şi, după cum arată Janine Fillion-Lahille[9], polemica antică este continuată de moderni: urmaş al lui Aristotel, Descartes admite pasiunea, pe când Spinoza, în spiritul stoicismului, o respinge integral.

Tratatul lui Seneca, *De ira*, sintetizează răspunsul stoic[10] la teoria peripatetică despre mânie. Chiar dacă este uneori citat şi Teofrast[11], vizat este în primul rând întemeietorul şcolii, Aristotel. Punctul de pornire a fost tocmai o cunoscută definiţie a stagiritului. *Aristotelis finitio non multum a nostra abest: ait enim iram esse cupiditatem doloris reponendi* (I.3), spune Seneca, iar cuvintele sale reiau fidel termenii folosiţi de Aristotel în Περὶ Ψυχῆς, I.1, 403 a 30: ὄρεξις ἀντιλυπήσεως. Aristotel reprezintă o referinţă permanentă chiar şi atunci când nu este citat direct. Pe tot parcursul dialogului, adversarul care îi dă replica lui Seneca susţine legitimitatea mâniei cu argumentele omului comun tentat să răspundă la o ofensă suferită, dar şi cu acelea teoretice vehiculate în şcoala peripatetică. Cercetătorii îşi pun de multă vreme problema dacă filozoful latin respectă sau, dimpotrivă, denaturează din raţiuni polemice gândirea lui Aristotel. Răspunsurile sunt împărţite: Anderson[12] consideră că Seneca nu aprofundează ideile adverse şi le reduce la un aspect caricatural, în timp ce J. Fillion-Lahille[13] crede că citatele acestuia din Aristotel sunt autentice şi că ele atestă, alături de mărturiile lui Cicero şi Philodemos, existenţa unui tratat – pierdut – despre mânie, nucleu al doctrinei peripatetice, redactat de chiar fondatorul ei. Indiferent de acurateţea cu care o redă, tratatul lui Seneca ţine în permanenţă seama de teoria adversarului şi reprezintă astfel un reper util pentru stadiul în care ajunsese dezbaterea filozofică despre mânie în „epoca de argint" a latinităţii.

După cum semnalează deja în capitolul al cincilea din cartea I, Seneca îşi propune să trateze chestiunea mâniei după un plan în trei puncte, referitor la caracterul natural, la utilitatea şi, respectiv, la posibilitatea de a modera această pasiune. La toate aceste probleme răspunsul stoic este diferit de cel al peripateticilor. Pentru Aristotel, sufletul se împarte într-o parte raţională şi alta

[9] *Le De ira de Sénèque et la philosophie stoïcienne des passions*, Paris, Klincksieck, 1984, p. 7–14.

[10] J. Fillon-Lahille, *op. cit.*, p. 39–47, demonstrează că cele trei cărţi ale lucrării lui Seneca corespund etapelor dezvoltării gândirii stoice: cartea I, teoretică, reia ideile lui Chrysippus despre mânie, ca maladie a judecăţii, cartea a II-a reţine preceptele de terapeutică preventivă ale lui Posidonius, în timp ce cartea a III-a reface o terapeutică curativă în spiritul voluntarist al stoicismului imperial, al lui Sotion îndeosebi.

[11] V. de pildă I.14.1.

[12] *Op. cit.*, p. 320.

[13] *La colère chez Aristote*, „Revue des Etudes Anciennes", LXXII, 1970, p. 46–79.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

iraţională, iar raţiunea şi pasiunea nu se exclud reciproc: cea dintâi îşi păstrează posibilitatea de a o controla pe cea din urmă. Mânia în sine este neutră din punct de vedere etic[14], dar utilizarea ei poate fi corectă, prin supunere la regulile raţiunii sau, dimpotrivă, eronată, prin transgresarea acestor norme. Pentru peripatetici, mânia este un fenomen ineluctabil, independent de voinţa noastră, căruia îi revine un rol subordonat raţiunii. Ideea, exprimată în *Nicom.*, I. 13, 1102 b 26 sau II. 4, 1106 a 2, a fost redată corect de Seneca în *De ira* I. 9, 2: *Ira, inquit Aristoteles, necessaria est, nec quicquam sine illa expugnari potest nisi illa implet animum et spiritum accendit; utendum autem illa est non ut duce sed ut milite.* Desigur, poziţia stoică este cu totul alta. Urmaşii lui Chrysippus socotesc că pasiunea şi raţiunea nu sunt facultăţi distincte, cu sedii separate în suflet, ci comportamente diferite ale spiritului, unul corect, celălalt eronat. În cuvintele lui Seneca: *Non separatas ista sedes suas diductasque habent, sed affectus et ratio in melius peiusque mutatio animi est* (*Ira*, I. 8, 3). Pervertire a spiritului, mânia, ca orice pasiune, de altfel, este pentru stoici un rău în sine şi trebuie extirpată cu totul, ea neputând fi controlată de raţiune. Dorinţa de a răspunde la rău cu rău nu este naturală într-un suflet omenesc. Seneca acceptă existenţa răului în lume şi zugrăveşte în culori tari degradarea umanităţii[15]. Ceea ce respinge însă filozoful este ideea că dorinţa de răzbunare cu orice preţ ar fi inerentă firii omeneşti: mânia avidă de pedeapsă nu este naturală, de vreme ce armonia umanităţii se întemeiază pe binefacere şi concordie (v. *Ira*, I. 5, 3; I. 5, 5). A răspunde tuturor ofenselor nu este o atitudine etică firească, ci, dimpotrivă, semnul unei sensibilităţi anormale, maladive: *si tantum irasci vis sapientem quantum scelerum indignitas exigit, non irascendum illi, sed insanendum est* (*Ira* II. 9, 4). Furia este o boală a spiritului, o nebunie temporară care îl desparte pe om de semenii săi: *quidam itaque e sapientibus viris iram dixerunt brevem insaniam; aeque enim impotens sui est, decoris oblita, necessitudinum immemor, in quod coepit pertinax et intenta, rationi consiliisque praeclusa, vanis agitata causis, ad dispectum aequi verique inhabilis, ruinis simillima quae super id quod oppressere franguntur* (*Ira*, I. 1, 2)[16]. Anihilare a raţiunii, mânia echivalează cu pierderea condiţiei umane şi apropierea de stadiul bestia. Metaforele animaliere – *rabidum* (I. 1. 1), *saevierunt* (I. 3, 8), *ferum* (I, 5, 3), *effreatam indomitamque* (I, 9, 3) – se asociază în chip natural acţiunilor dictate de furie. Portretul mâniosului aparţine unei făpturi sălbatice, înspăimântătoare, care nu-şi poate controla trupul: *flagrant ac micant oculi, multus ore toto rubor exaesuante ab imis praecordiis sanguine, labra quatiuntur, dentes comprimuntur,*

[14] V. *Nicom.* II., 4, 1105 b 30.

[15] V. de pildă *Ira*, II. 9, 1: *omnia sceleribus ac vitiis plena sunt; plus committitur quam quod possit coercitione sanari; certatur ingenti quidem nequitiae certamine; maior cottidie peccandi cupiditas, minor verecundia est; expulso melioris aequiorisque respectu, quocumque visum est libido se impingit; nec furtiva iam scelera sunt, praeter oculos eunt; adeoque in publicum missa nequitia est et in omnium pectoribus evaluit, ut innocentia non rara, sed nulla sit.*

[16] Horatius exprimă aceeaşi idee în *Epist.*, I. 2, 62.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

horrent ac surriguntur capilli, spiritus coactus ac stridens, articulorum se ipsos torquentium sonus, gemitus mugitusque et parum explanatis vocibus sermo praeruptus et complosae saepius manus et pulsata humus pedibus et totum concitum corpus magnasque irae minas agens, foeda visu et horrenda facies depravantium se atque intumescentium (*Ira*, I. 1, 4). Pentru Seneca, ca pentru toţi stoicii, mânia, departe de a fi inerentă naturii umane, reprezintă tocmai o abdicare de la aceasta.

Modul de a concepe raportul dintre partea raţională şi cea iraţională a sufletului implică şi admiterea sau respingerea posibilităţii ca pasiunea să fie moderată în funcţie de necesităţi. Peripateticii cred în eficacitatea controlului raţional. O spune Aristotel în *Nicom.*, II. 7, 1108 a 5: mâniei i se poate impune echilibrul, chiar fragil, dintre neputinţă (ἀοργησία) şi iritabilitate (ὀργιλότης). Raţiunea apreciază dacă ne mâniem la momentul potrivit, pentru durata cuvenită, din motive valabile şi împotriva celor care o merită şi astfel decide legitimitatea şi oportunitatea acestei pasiuni (*Nicom.*, II. 5, 1106 b 21; II. 9, 1109 a 26). Mânia, impulsivă din chiar momentul în care a perceput ofensa, nu este surdă la vocea raţiunii, ci se aseamănă mai degrabă servitorilor plini de zel care se grăbesc să execute ordinele fără să le fi ascultat până la capăt (*Nicom.*, VII. 7, 1149 a 25). Cu condiţia de a evita precipitarea, spun peripateticii, mânia poate fi ţinută sub control. În *De ira*, I. 7, 1, Seneca notează ideea adversarilor că pasiunile bine strunite îşi află întrebuinţarea înainte de a le riposta că ele sunt mai puternice decât cei care pretind să le dirijeze. O dată ce această forţă funestă a pus stăpânire pe suflete, ea este irezistibilă, astfel încât singura soluţie preventivă va fi de a evita orice solicitare pasională. Seneca invocă exemplul drag stoicilor al lui Democrit care, conştient de zădărnicia tuturor activităţilor umane, recomandă neangajarea publică sau privată: *Proderit nobis illud Democriti salutare praeceptum, quo monstratur tranquillitas, si neque privatim neque publice multa aut maiora viribus nostris egerimus* (*Ira*, III. 6, 3). Seninătatea sufletului, căreia filozoful îi va dedica un întreg tratat, *De tranquillitate animi*, este alternativa viabilă la iritabilitate: *Eodem modo sublimis animus, quietus semper et in statione tranquilla conlocatus, omnia infra se premens quibus ira contrahitur, modestus et venerabilis est et dispositus; quorum nihil invenies in irato.* (*Ira*, III. 6, 1). Dacă nu poate controla raţional mânia, pasiune de nestăvilit, întotdeauna nefastă, înţeleptul stoic crede în schimb în şansa de a o elimina cu totul.

Mânia, consideră peripateticii, se dovedeşte utilă în diferite situaţii, dintre care cel mai adesea este invocată starea de război: furia împotriva duşmanilor contribuie la sporirea curajului indispensabil în luptă. Pentru a-şi susţine teza că mânia este cel mai eficient stimulent militar, Adversarul face în mai multe rânduri apel la autoritatea lui Aristotel: *Aristoteles ait affectus quosdam, si quis illis bene utatur, pro armis esse* (*Ira*, I. 17, 1); *stat Aristoteles defensor irae et vetat illam nobis exsecari: calcar ait esse virtutis, hac erepta inermem animum et ad conatus*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

magnos pigrum inertemque fieri (*Ira*, III. 3, 1). Poziția stagiritului cu privire la dependența reciprocă dintre mânie și curaj este de fapt mai nuanțată. Iritarea, crede el, poate provoca o formă de curaj spontan, natural, care insuflă ardoare combatantului: e vorba însă de reacția oarbă a copiilor (*Nicom.*, III. 8, 1117 a 4), a popoarelor barbare (*Eud.*, III. 1, 1229 b 29), sau a fiarelor (*Nicom.*, III. 8, 1116 b 25). Mânia, stimulent util în fața pericolului, devine curaj autentic doar când se conformează rațiunii care-i arată locul cuvenit între teamă și temeritate (*Nicom.*, II. 7, 1107 b 1). Fidel poziției stoice, Seneca respinge însă global asocierea mâniei cu virtutea militară[17]. Pasiune nedisciplinată prin definiție, furia este ineficientă și chiar primejdioasă pentru militar, care nu se poate bizui pe o armă rebelă, scăpată controlului: *quod verum foret, si velut bellica instrumenta sumi deponique possent induentis arbitrio. Haec arma, quae Aristoteles virtuti dat, ipsa per se pugnant, non expectant manum, et habent, non habentur. Nil aliis instrumentis opus est, satis nos instruxit ratione natura* (*Ira*, I. 17, 1–2). Mânia este, așadar, inutilă pe câmpul de luptă; furiei patriotice[18] a peripateticilor, stoicii îi opun curajul rațional.

Adversarul lui Seneca îl citează pe Teofrast în sprijinul ideii sale că mânia legitimă față de cei răi este o virtute definitorie pentru omul ideal: *non potest, inquit Theophrastus, fieri ut bonus uir non irascatur malis* (*Ira*, I, 14, 1). Dorința de a repara o nedreptate se lasă asociată ideii de justiție. Definind mânia drept *cupiditas poenae exigendae* (*Ira*, I. 3, 2), peripateticii și discipolii lor o cred indispensabilă pedepsirii crimelor: *iracundia opus est ad puniendum* (*Ira*, I. 16, 6). Aristotel admite ca victima unei nedreptăți să răspundă răului cu rău (*Nicom.*, V. 15, 1138 a 22) și acceptă între actele lăudabile o răzbunare înțeleasă drept reparație echitabilă (*Rhet.*, I. 9, 1367 a 20). Există totuși o diferență între răzbunarea care caută o satisfacție egoistă și pedeapsa- remediu, corectivă (*Rhet.*, I. 10, 1369 b 11): mânia poate fi utilă doar atâta timp cât nu se transformă în jubilație perversă. În orice caz, justiția în sine este străină de mânie, iar magistratul trebuie să se ferească de animozitatea personală la care, ca orice alt om, este expus (*Polit.*, III. 10, 1286 a 19). Intransigenți ca de fiecare dată, stoicii exclud din capul locului orice asociere între patimă și spiritul justițiar. Mânia, crede Seneca, nu poate intra cu nici un chip în profilul unui *aequus iudex*. Irațională și capricioasă, înverșunată și oarbă, ea se înșeală în aprecieri, distorsionează faptele, exagerează gravitatea unora în timp ce pe altele le trece cu vederea: *in totum inaequalis est: modo ultra quam oportet excurrit, modo citerius debito resistit. Sibi enim indulget, et ex libidine iudicat et audire non vult et patrocinio non relinquit locum et ea tenet quae invasit et eripi sibi iudicium suum, etiam si pravum est, non sinit.* (*Ira*, I. 17, 7). Incapabil să

[17] J. Fillion-Lahille, *La colère chez Aristote*, p. 61–64, arată că, atunci când leagă curajul autentic de sângele rece, iar nu de tulburarea pasională, ca în *Nicom.*, II. 11, 1116 a 9, Aristotel se situează de fapt pe o poziție apropiată de cea a stoicilor.

[18] *Extollit animos et incitat; nec quicquam sine illa magnificum in bello fortitudo gerit, nisi hinc flamma subdita est et hic stimulus peragitavit misitque in pericula audaces* (*Ira*, I. 7, 1).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

înţeleagă viciile altora, judecătorul care se lasă condus de mânie este totodată şi ipocrit, căci uită de propriile păcate, adeseori similare celor cercetate în cauza respectivă: *Non est autem prudentis errantes odisse, alioqui ipse sibi odio erit. Cogitet quam multa contra bonum morem faciat, quam multa ex is quae egit veniam desiderent; iam irascetur etiam sibi. Neque enim aequus iudex aliam de sua, aliam de aliena causa sententiam fert.* (*Ira*, I. 14, 2). Ideea falsă a propriei inocenţe alimentează o intransigenţă inumană, vinovată: *Si volumus aequi rerum omnium iudices esse, hoc primum nobis persuadeamus neminem nostrum esse sine culpa. Hinc enim maxima indignatio oritur: 'nihil peccavi' et 'nihil feci'. Immo nihil fateris* (*Ira*, II. 28, 1). Impulsivităţii adversarului moralistul îi opune conştiinţa că toţi suntem susceptibili de păcat[19] şi astfel stoicii elimină definitiv ideea, acceptabilă pentru peripatetici, că mânia s-ar putea dovedi utilă în justiţie, în repararea inechităţilor.

O situaţie particulară în care mânia îşi arată utilitatea, cel puţin în ochii peripateticilor, este cea a oratorului. În încheierea pasajului din *Retorica* dedicat acestei pasiuni, Aristotel recomandă ca o cale sigură de succes pentru cel care ţine un discurs să comunice publicului mânia împotriva adversarului său: δῆλον δ'ὅτι δέοι ἂν κατασκευάζειν τῷ λόγῳ τοιούτους οἷοι ὄντες ὀργίλως ἔχουσιν, καὶ τοὺς ἐναντίους τούτοις ἐνόχους ὄντας ἐφ' οἷς ὀργίζονται, καὶ τοιούτους οἷοις ὀργίζονται (*Rhet.*, II. 2, 1380 a 2). Cicero rezumă poziţia peripateticilor care consideră că un bun orator trebuie să fie animat de mânie, atât în apărare, cât şi în atac, iar dacă nu o resimte el însuşi efectiv trebuie cel puţin să o simuleze prin vorbă şi gest, încât să o poată stârni la auditoriul său (*Tusc.*, IV, 19, 43). Aşa cum ne puteam aştepta, argumentul furiei profitabile în discurs revine şi la adversarul lui Seneca: *orator iratus aliquando melior est* (*Ira*, II. 17, 1). Oratorul mânios are mai multe şanse de succes decât cel calm, convine Seneca, de vreme ce acesta reuşeşte să scuture inerţia ascultătorilor (*Ira*, II. 14, 1). Sentimentul se dovedeşte însă eficient doar când este simulat artistic şi rămâne sub controlul raţiunii[20]. Actorul comic sau tragic dobândeşte aplauze dacă, fără să fie el însuşi iritat, ia înfăţişarea feroce a omului mâniat: mimarea pasiunii produce un efect pe care pasiunea sinceră nu l-ar fi obţinut. Tot astfel, oratorul va trezi furia publicului împotriva adversarului său doar dacă îşi va controla cu grijă propriile emoţii. În anumite circumstanţe mânia poate fi utilă, spun peripateticii. Răspunsul stoicilor intervine prompt şi categoric: mânia este întotdeauna nocivă, singură imitarea ei conştientă, îndrumată atent şi riguros de raţiune, este uneori benefică.

Seneca prezintă poziţiile stoice şi peripatetice cu privire la mânie ca fiind iremediabil opuse în mai toate problemele, fie ele şi de detaliu, ridicate de această

[19] *Omnes mali sumus. Quidquid itaque in alio reprehenditur, id unusquisque in sinu suo inveniet* (*Ira*, III. 26, 3).

[20] Aceeaşi idee o exprimă Cicero în *Tusc.*, IV. 25 înt: *oratorem vero irasci minime decet, simulare non dedecet.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pasiune. *De ira* situează majoritatea argumentelor în imediata apropiere a contra-argumentelor lor. Furia războinică a popoarelor barbare poate fi înțeleasă ca o formă nobilă de libertate (*ut scias iram habere in se generosi aliquid, liberas videbis gentes, quae iracundissimae sunt, ut Germanos et Scythas – Ira*, II. 15, 1), dar și ca o manifestare imprudentă de indisciplină (*Deinde omnes istae feritate liberae gentes leonum luporumque ritu ut servire non possunt, ita nec imperare. Non enim humani vim ingenii, sed feri et intractabilis habent, nemo autem regere potest, nisi que et regi – Ira*, II. 15, 4). În funcție de unghiul din care este privită, mânia care inspiră teamă celor din jur poate trezi respectul (*utilis est ira, quia contemptum effugit, quia malos terret – Ira*, II. 11, 1), sau, dimpotrivă, sila și disprețul (*Quid? Non timetur febris, podagra, ulcus malum? Numquid ideo quicquam in istis boni est? An contra omnia despecta foedaque et turpia, ipsoque eo timentur? Sic ira per se deformis est et minime metuenda, at timetur a pluribus, sicut deformis persona ab infantibus – Ira*, II. 11, 2). Perspectiva răzbunării e agreabilă și aduce ușurare sufletească celui ofensat (*at enim ira habet aliquam voluptatem et dulce est dolorem reddere – Ira*, II. 32, 1), dar desfătarea aceasta e rușinoasă, perversă (*Minime: non enim ut in beneficiis honestum est merita meritis repensare, ita iniurias iniuriis. Illic vinci turpe est, hic vincere – Ira*, II. 32, 2). Asociată uneori cu măreția sufletească, *magnitudo*, echivalentul a ceea ce Aristotel numea μεγαλοψυχία [21], mânia este alteori socotită semn al slăbiciunii, atribut al făpturilor nevolnice (*Multum, inquam, interest inter sublimem animum et superbum, iracundia nihil amplum decorumque molitur; contra mihi videtur, veternosi et infelicis animi, imbecillitatis sibi conscii, saepe indolescere, ut exulcerata et aegra corpora quae ad tactus levissimos gemunt. Ita ira muliebre maxime et puerile vitium est – Ira*, I. 20, 3).

Exemplificarea paralelă ar putea, desigur, continua, dar pentru necesitățile lucrării noastre nu ne-am propus să intrăm în amănuntele unei ample și incitante dezbateri. Prezentarea noastră succintă a unor modalități diferite de a concepe legitimitatea, controlul și utilitatea mâniei a urmărit doar să sugereze, prin intermediul tratatului lui Seneca, câteva din coordonatele esențiale ale raportării la o pasiune pe care anticii o considerau ca fiind organic înrudită cu indignarea.

Indignatio, emoția resimțită la constatarea că un anumit fapt este *indignum*, semnifică în retorică și modalitatea prin care oratorul transmite publicului sentimentul respectiv. Ca să lămurim această accepție specifică a termenului-cheie pentru Iuvenal, ni se pare firesc să recurgem la explicațiile lui Quintilian, cel mai autorizat maestru de retorică al timpului, care a marcat decisiv, pe cale directă sau

[21] J. Fillion-Lahille, *La colère chez Aristote*, p. 64–67, demonstrează că, cel puțin în opera cunoscută a lui Aristotel, magnanimul, situat deasupra opiniilor comune ca și a vicisitudinilor sorții, se înrudește cu înțeleptul stoic și este așadar străin de mânie. În acest punct al discuției polemica împotriva peripateticilor s-ar putea întemeia doar pe o operă dispărută a stagiritului în care acesta i-ar fi admis pe mânioși ca magnanimi autentici.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

indirectă[22], spiritul contemporan. Conceptul de *indignatio* se lasă asociat modului de a înţelege personalitatea oratorului. Utilizare conştientă a tehnicilor vorbirii în scopul de a convinge şi de a delecta publicul, retorica a fost definită diferit în antichitate în funcţie de criteriul etic. Sofiştii, criticaţi de Platon, ignoră factorii morali în acţiunea lor, căci îşi propun doar să convingă: pentru ei arta vorbirii e *vis dicendo persuadendi*[23]. Stoicii, modele pentru Cato, Cicero sau Quintilian, dau o definiţie morală retoricii, pe care o înţeleg ca *scientia bene dicendi: Huic eius substantiae maxime conveniet finitio, rhetoricen esse bene dicendi scientiam. Nam et orationis omnes virtutes semel complectitur et protinus etiam mores oratoris, cum bene dicere non possit nisi bonus.* (Quint., *Inst.*, II. 15, 34). Quintilian reia o formulare a lui Cato pentru a înfăţişa oratorul ideal drept *vir bonus dicendi peritus: Sit ergo nobis orator, quem constituimus, is, qui a M. Catone finitur, „vir bonus dicendi peritus"; verum, id quod et ille posuit prius et ipsa natura potius ac maius est, utique vir bonus* (*Inst.*, XII. 1, 1). Ca om fundamental onest, sau cel puţin ca unul care trebuie să lase această impresie de rectitudine pentru a putea convinge[24], oratorul îşi asumă indignarea, reacţie etică definitorie pentru un *vir bonus*, niciodată indiferent la rău.

În capitolul despre clasificarea afectelor şi despre modalitatea de a le trezi, Quintilian stipulează angajarea emoţională a oratorului. Pentru a-i mişca pe ceilalţi, vorbitorul trebuie să resimtă el însuşi sentimentele invocate, simpla simulare a acestora fiind expusă ridicolului: *Summa enim, quantum ego quidem sentio, circa movendos adfectus in hoc posita est, ut moveamur ipsi. Nam et luctus et irae et indignationis etiam ridicula fuerit imitatio, si verba vultumque tantum, non etiam animum accommodarimus* (*Inst.*, VI. 2, 26). Cheia succesului stă în identificarea vorbitorului cu cauza clientului său, în capacitatea de a-şi însuşi starea sufletească a acestuia şi de a-i reprezenta situaţia cu atâta fidelitate de parcă ar lua parte la ea[25]: *nos illi simus quos gravia, indigna, tristia passos queramur, nec agamus rem quasi alienam, sed adsumamus parumper illum dolorem* (*Inst.*, VI, 2, 34). În exploatarea emoţiilor, oratorul trebuie să ţină seama de natura lor diferită. Unele sentimente izbucnesc natural, ca o reacţie imediată energică, dar lipsită de artă şi aceste sentimente se cer controlate raţional pentru a le oferi expresia adecvată. Altele, dimpotrivă, sunt simulate, contrafăcute, iar în acest caz esenţială este capacitatea de reprezentare a realităţii absente şi de asumare a emoţiei ca una resimţită efectiv.

---

[22] În articolul *Juvenal and Quintilian*, „Yale Classical Studies", 17, 1961, p. 1–91. Anderson arată că nu se poate dovedi legătura biografică directă dintre cei doi autori, ci doar conexiunea operelor lor: satirele realizează practic teoriile retorului.

[23] V. Quint., *Inst.*, II. 15, 10.

[24] Definirea etică a retoricii implică şi anumite contradicţii. Quintilian este conştient de problemele care intervin, de pildă, atunci când oratorul e nevoit să apere oameni vinovaţi (*Inst.*, XII, 1, 33).

[25] Facultatea de a imagina obiectele absente ca pe unele văzute chiar în clipa respectivă (φαντασίαι, *visiones*) prilejuieşte, spune Quintilian, prezentarea faptelor în aşa fel încât să trezească sentimentul unei participări efective (ἐνάργεια, *illustratio, evidentia*) – *Inst.*, VI, 2, 29–32.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Indignarea face parte din categoria afectelor naturale care necesită disciplinare prin arta retorică: *Sed cum sint alii veri adfectus, alii ficti et imitati, veri naturaliter erumpunt, ut dolentium, irascentium, indignantium, sed carent arte, ideoque sunt disciplina et ratione formandi* (*Inst.*, XI. 3, 61). Ca om onest, ca *vir bonus*, oratorul resimte indignarea firească în fața injustițiilor; ca artist, el stăpânește o întreagă tehnică prin care transmite publicului această emoție.

Modalitatea de inducere a indignării a fost studiată în tratatele de retorică. *Thesaurus Linguae Latinae*[26] se referă la *indignatio*, în accepția sa retorică, în două situații: ca parte a peroratiei și în afara acesteia. După clasificarea lui Cicero din *De inventione*, reluată și de alți autori antici[27], indignarea, alături de rezumat și apelul la compasiune, face obiectul concluziei discursului: *Conclusio est exitus et determinatio totius orationis: haec habet partes tres, enumerationem, indignationem, conquestionem* (*Inv.*, I. 52, 98). În finalul discursului, *indignatio*[28] are drept obiect să stârnească animozitatea publicului împotriva poziției adversarului său: *indignatio est oratio per quam conficitur, ut in aliquem hominem magnum odium, aut in rem gravis offensio concitetur* (*Inv.*, I. 52, 98). Cicero indică drept sursă a acestei antipatii o serie de locuri comune referitoare la persoane și lucruri: *illud primum intelligi volumus, posse omnibus ex locis iis, quos in confirmandi praeceptis posuimus, tractari indignationem; nam ex iis rebus, quae personis atque negotiis attributae sunt, quaevis amplificationes et indignationes nasci possunt* (*Inv.*, I. 53, 100). O rețetă amănunțită în cincisprezece puncte[29] este expusă în *De inventione* I. 53, 101–105. Pentru a-și impresiona publicul în chip defavorabil adversarului, oratorul invocă autoritatea celor interesați de cauza respectivă, de la zei la regi și la fruntașii cetății (*Primus locus sumitur ab auctoritate, quum commemoramus, quantae curae res ea fuerit diis immortalibus, aut eis, quorum auctoritas gravissima debeat esse*); indică persoanele lezate și gravitatea ofensei care vizează, după caz, societatea întreagă, oameni superiori, egali sau inferiori în rang (*secundus locus est, per quem, illa res ad quos pertineat, cum amplificatione, per indignationem, ostenditur*); arată că, dacă rămâne nepedepsită, crima ar putea fi imitată și de alții (*tertius locus est, per quem quaerimus, quidnam sit eventurum, si idem ceteri faciant*); susține că cei rău-intenționați pândesc verdictul pentru a ști la ce să se aștepte dacă ar comite o faptă similară (*quartus locus est, per quem demonstramus, multos alacres exspectare, quid statuatur; ut... sibi quoque tali de*

[26] *Op. cit.*, p. 1182.

[27] H. Lausberg în *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München, 1960, p. 237, notează această divizare tripartită prezentă deja în *Her.*, 2. 30, 47 și la Fortun. 2, 31, Mart. Cap. 53, 565, Sulp. Vict. 23, Aps. Techn. 12 și Nicol. Prog. III, p. 450, 32.

[28] Lausberg, *op. cit.*, p. 239, semnalează folosirea, ca termeni echivalenți, a lui *indignatio* (Fortun. 2, 31; Vict. 18; Mart. Cap. 53, 565), *amplificatio* (*Her.* 2, 30, 47), *exaggeratio* (Sulp. Vict. 23), δεινωσις (Aps. Techn. 12; Fortun. 2, 31; Mart. Cap. 53, 565).

[29] Autorul *Retoricii către Herennius* indică doar zece formule adecvate pentru a spori importanța acuzării, înrudite de altfel cu primele locuri comune pe care le tratează Cicero.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

re quid liceat, intelligere possint); subliniază că, în situaţia dată, nimic nu ar putea îndrepta un prim verdict eronat (*quintus locus est, per quem ostendimus... hanc esse rem, quae si sit semel iudicata... neque ulla potestate corrigi possit*); insistă asupra circumstanţei agravante a premeditării ticăloşiei (*sextus locus est, per quem consulto et de industria factum esse demonstratur*); evidenţiază cruzimea cu care s-a acţionat (*septimus locus est, per quem indignamur, quod tetrum, crudele, nefarium, tyrannicum factum esse dicamus*); notează caracterul ieşit din comun al unei nelegiuiri îndreptate împotriva unor oameni apropiaţi, demni de respect, sau incapabili de apărare (*octavus locus est, per quem demonstramus, non vulgare, neque factitatum esse... id maleficium*); compară fapta în dezbatere cu altele a căror gravitate a fost deja recunoscută pentru a stabili că noua nelegiuire le întrece pe cele vechi (*nonus locus est, per quem cum aliis, quae constat esse peccata, hoc, quo de quaestio est, comparatur*); pune în lumină toate circumstanţele revoltătoare ale celor comise (*decimus locus est, per quem omnia, quae in negotio gerendo acta sunt, quaeque post negotium consecuta sunt, cum uniuscuiusque indignatione et criminatione colligimus*); afirmă că criminalul era cel mai puţin îndreptăţit să înfăptuiască relele săvârşite (*undecimus locus est, per quem ostendimus ab eo factum, a quo minime oportuerit*); se declară, solidar cu clientul, a fi prima victimă a unei nedreptăţi nemaiîndurate de nimeni altcineva (*duodecimus locus est, per quem indgnamur, quod nobis hoc primis acciderit, nec alicui unquam usu evenerit*); scoate la iveală, ca pe o acuză suplimentară, aroganţa vinovatului (*tertiusdecimus locus est, si cum iniuria contumelia iuncta demonstratur, per quem locum in superbiam et arrogantiam odium concitatur*); solicită auditoriului să judece ca şi cum ar fi personal implicat (*quartusdecimus locus est, per quem petimus ab iis, qui audiunt, ut ad suas res nostras iniurias referant*); clamează, în sfârşit, că nici duşmanii nu ar merita un tratament ca cel luat în discuţie (*quintusdecimus locus est, per quem dicimus, inimicis quoque et hostibus ea, quae nobis acciderint, indigna videri solere*).

Lista locurilor comune detaliate de Cicero este specifică acuzării, dar aceasta nu monopolizează indignarea. Dacă acuzatorul caută să stârnească revolta sporind cruzimea faptelor incriminate şi interzicând mila pentru cei răi, apărătorul denunţă în schimb reaua credinţă a adversarului şi deplânge soarta acuzatului: *certus autem locus est accusatoris, per quem auget facti atrocitatem, et alter per quem negat malorum misereri oportere; defensoris, per quem calumnia accusatorum cum indignatione ostenditur et per quem cum conquestione misericordia captatur* (*Inv.*, II. 16, 51). Cei care se înfruntă în proces au misiuni opuse, dar ei solicită în egală măsură indignarea auditoriului pentru a-şi câştiga cauza.

Element definitoriu al peroraţiei, apelul la indignare intervine şi în alte momente ale discursului menţionate, fiecare la rândul său, de Quintilian. *Indignatio* poate servi drept *color*, pretext invocat de legitimă apărare (*Sic Catilina apud Sallustium loquitur, ut rem sceleratissimam non malitia, sed indignatione videatur*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

audere – *Inst.* III. 8, 45); oferă motiv de digresiune în afara problemei tratate în cele cinci părți ale discursului (*egressio est: indignatio, miseratio, invidia, convicium, excusatio, conciliatio, maledictorum refutatio; similia his: quae non sunt in quaestione* – *Inst.*, IV. 3, 15); declanșează sau intensifică sentimentele judecătorului prin descrieri vii și exagerări patetice denumite de greci δείνωσις (*Namque in hoc eloquentiae vis est, ut iudicem non in id tantum compellat in quod ipsa rei natura ducetur, sed aut qui non est aut maiorem quam est faciat adfectum. Haec est illa quae dinosis vocatur, rebus indignis, asperis, invidiosis addens vim oratio.* – *Inst.*, VI. 2, 24). Exprimarea indignării este, după Quintilian, una emfatică, susținută prin interogații (*totum hoc plenum est varietatis; nam et indignationi convenit 'et quisquam numen Iunonis adoret?' ... et admirationi* – *Inst.*, IX. 2, 10), ca și prin exclamații retorice (*irasci nos et gaudere et timere et admirari et dolere et indignari et optare, quaeque sunt similia his, fingimus; unde sunt illa: 'liberatus sum! respiravi!'... et, 'o tempora! o mores!' ... quod exclamationem quidam vocant ponuntque inter figuras orationis* – *Inst.*, IX. 2, 26). Se impun, de asemenea, un ritm alert, dinamic, chiar și în exordiile în general moderate (*in prohoemiis plerumque summissi, nisi cum in accusatione concitandus est iudex aut aliqua indignatione complendus* – *Inst.*, IX. 4, 138), o modulație a vocii adecvată împrejurării grave, din care să lipsească intonațiile aproape cântate ale orientalilor (*Quid vero movendis adfectibus contrarium magis quam, cum dolendum, irascendum, indignandum, comiserandum sit ...ipsam fori sanctitatem Lydorum et Carum licentia solvere? Nam Cicero 'illos ex Lydia et Caria rhetoras paene cantare in epilogis' dixit* – *Inst.*, XI. 3, 58), o anumită înclinație a capului (*praeter adnuendi, renuendi, confirmandique motus sunt et verecundiae et dubitationis et admirationis et indignationis noti et communes omnibus* – *Inst.*, XI. 3, 71), gesturi elocvente, cum ar fi apropierea de gură a degetelor împreunate la vârfuri (*Digitos, cum summi coierunt, ad os referre cur quibusdam displicuerit nescio; nam id et leniter admirantes et interim subita indignatione velut pavescentes et deprecantes facimus* – *Inst.*, XI. 3, 103) sau lovirea coapsei cu palma (*Femur ferire, quod Athenis primus fecisse creditur Cleon, et usitatum est et indignantes decet et excitat auditorem* – *Inst.*, XI. 3, 123), o intonație sugestivă a cuvintelor care altfel pot reda sentimente diferite (*eadem verba mutata pronuntiatione indicant, adfirmant, exprobant, negant, mirantur, indignantur, interrogant, inrident, elevant* – *Inst.*, XI. 3, 176). Stilul sublim, amplu și puternic, capabil să-și răpească auditoriul și să-l poarte în direcția dorită, este cel mai în măsură să inspire indignare (v. *Inst.*, XII. 10, 61).

Deși recomandările lui Quintilian cu privire la *indignatio* sunt presărate pe parcursul întregii opere și nu se regrupează într-un capitol special, sistematic, ele clarifică întrebuințarea acestui concept retoric și dincolo de cadrul limitat al perorației. În momentul când decide să-și asume rolul de *vir bonus*, în care intră și reacția promptă și vehementă la rău, oratorul dispune de o serie întreagă de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mijloace pentru a sugera că este stăpânit de o indignare îndreptăţită şi pentru a transmite acest sentiment celor care îl ascultă.

Aşadar, dacă mânia face obiectul unei dezbateri filozofice aprinse, indignarea, emoţie înrudită cu mânia, se lasă controlată prin arta retorică. Pe teritoriul literaturii, *indignatio* poate servi mai cu seamă satiricilor, autori de poezie etică adeseori marcaţi de educaţia retorică. Exemplul cel mai semnificativ ar fi al lui Iuvenal, contemporan cu Seneca şi Quintilian, care, într-o foarte cunoscută profesiune de credinţă, se declară impulsionat să scrie satire de sentimentul legitim de revoltă în faţa viciului: *si natura negat, facit indignatio versum* (I. 79). În tentativa sa de a declanşa o reacţie similară a cititorilor, poetul care, după informaţiile biografilor antici, a practicat declamaţia până la jumătatea vieţii, întrebuinţează toate mijloacele puse la dispoziţie de retorică. Asumată programatic, *indignatio* are şansa de a-şi verifica astfel în satire valenţele literare.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

UMBRA LUI CERVANTES

Alexandra Crăciun

I. CELE DOUĂ TAUTOLOGII

„În tautologie, există o dublă ucidere: este ucis raționalul fiindcă vă trădează. [...] Tautologia întemeiază o lume moartă, o lume imobilă".

Roland Barthes – *Mitologii*

Este narcisismul un mit tautologic?

Creează reflectarea tautologii insuportabile care ucid raționalul „fiindcă le rezistă", ucigând și limbajul „fiindcă le trădează"?

Până unde este tautologie mitul lui Narcis?

Este ceea ce psihanaliza modernă numește curent „autofilie" o formă tautologică de eros?

Sunt întrebări la care vom încerca să răspundem printr-un recurs la *Metamorfozele* lui Ovidiu.

Citind cu atenție mitul însă, ajungem la un paradox.

Nu erosul centripet al lui Narcis este tratat tautologic, ci mai degrabă iubirea exteriorizată, erosul centrifug al lui Echo.

Iată textul:

„Din întâmplare copilul, răzleţit din trupa credincioasă de însoţitori, strigă: «E cineva pe aproape?». «Aproape» răspunde Echo. El rămâne încremenit de uimire şi, după ce-şi aruncă privirile în toată părţile, strigă cu voce puternică: «Vino», şi nimfa la rându-i cheamă pe cel ce o cheamă. Se uită înapoi şi iarăşi nevenind nimeni, zice: «Fugi de mine?». Şi primeşte înapoi tot atâtea cuvinte câte a spus. El mai întreabă şi, amăgit de vocea cealaltă, zice: «Să ne iubim». Şi cu o voce cum nu va răspunde vreodată cuiva mai plăcut, Echo repetă «Ne iubim». Îmbătată de propriile ei cuvinte, ea iese din pădure şi aleargă să se arunce de gâtul iubitului dorit. Dar acesta fuge şi fugind, spune: «Nu mă îmbrăţişa, mai bine mor decât să mă las ţie». Ea nu răspunde nimic altceva decât: «Mă las ţie»"[1].

Cuvintele lui Narcis revin asupra sa, chemările i se întorc identice, iar această circularitate pare să anticipeze circularitatea narcisistică a autofiliei:

[1] Ovidiu, *Metamorfoze*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1972, p. 111–112.

RITL, XLV, 1997, nr. 3–4, p. 281–288, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„Ori de câte ori întind braţele le întinzi şi tu. Când eu râd, râzi şi tu. Când eu am plâns am văzut şi la tine adesea lacrimi"[2].

Mitul lui Narcis joacă deci două tautologii.

Două tautologii dialogice.

Una ţine de regimul repetiţiilor goale (tautologia lui Narcis), iar cealaltă de regimul repetiţiilor pline (tautologia nimfei).

Una este o „repetiţie a lui Aceluiaşi", cum ar spune Deleuze – căci imaginea reflectată nu este decât duplicarea „lui Aceluiaşi", duplicarea lui Narcis – în timp ce a doua ar corespunde aşa numitei „repetiţii a Celuilalt"[3].

Căci Echo repetă tautologic, dar în acelaşi timp umple repetiţia cu prezenţa sa.

Cuvintele care se întorc aparent identice spre urechea lui Narcis nu mai sunt cuvintele lui.

Ele devin limbajul „furat" al celei care nu poate vorbi singură: „[...] care nici să tacă atunci când altul vorbeşte nu poate, şi nici să vorbească ea mai întâi nu ştie, îngânătoarea Echo"[4].

Tautologia aceasta formală, repetiţia aceasta a „Celuilalt" este probabil cea mai interesantă parte a mitului.

Căci Ovidiu construieşte aici o teză antiplatonică.

Şi, mai mult, această fiinţă „gramatologică", Echo, pare să exerseze aici chiar deconstrucţia gramatologiei.

În ce fel?

Prin „de-construirea" oralităţii.

Căci oralitatea lui Echo „nu mai este în stare să-şi cheme în ajutor părintele; singură nu e în stare nici să se apere, nici să îşi vină în ajutor"[5].

Ea depinde de un discurs extern pe care şi-l poate doar asuma.

Căci oralitatea lui Echo este o oralitate pedepsită. „Junona o pedepsise astfel, fiindcă adesea când căuta să prindă pe nimfe în munte cu Jupier al său, aceasta o ţinea pe zeiţă de vorbă cu dibăcie, până fugeau nimfele"[6].

Prin urmare, Echo ajunge la acea stare gramatologică prin care „diferă" (în sensul lui a amâna) discursul celuilalt, transformându-l în propriul său discurs.

Această stare de „amânare/spaţiere" a lui „différance" este caracteristică (după Derrida) gramatologiei, adică acelei ştiinţe a scriptibilului, a scrierii.

Ovidiu demonstrează însă că şi vorbirea se poate întemeia pe o „différance", pe o ucidere a tatălui.

Şi vorbirea, ca şi scrierea ar putea deveni „o repetiţie de moarte şi uitare"[7].

Până aici, Ovidiu a fost doar antiplatonic. De aici el devine antiderridaian.

---

[2] *Ibidem*, p. 114.

[3] Gilles Deleuze, *Diferenţă şi repetiţie*, Bucureşti, Editura Babel, 1995, p. 45.

[4] Ovidiu, *op. cit.*, p. 112

[5] *Ibidem*.

[6] Platon, *Phaidros*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1993, p. 144.

[7] Ovidiu, *op. cit.*, p. 111.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Căci demonstrează că tautologia (de care vorbea şi Derrida ca atribut al scrierii: „această pură repetiţie, această reeditare rea", ar fi deci „tautologică") nu se întemeiază pe o absenţă (ca în cazul scrierii), ci pe o prezenţă, chiar dacă este o prezenţă mutilată (Echo).

Şi iată cum recategorizează mitul lui Narcis tautologia, făcând posibilă o TAUTOLOGIE „plină", semnificativă, o tautologie admisibilă ca repetiţie a „Celuilalt".

În concluzie, mitul lui Narcis dezvoltă două categorii ale TAUTOLOGIEI.

Una vizuală (Narcis) în care imaginea reflectată repetă în *gol* ceea ce la început fusese prezenţă; şi cealaltă, auditivă (Echo) în care repetiţia înseamnă de fapt instaurarea unei noi prezenţe.

Între aceste două tautologii se deschide capcana cunoaşterii.

Narcis nu poate deosebi REPETIŢIA PLINĂ de o REPETIŢIE GOALĂ.

De aceea o respinge pe Echo şi se îndrăgosteşte de imaginea sa virtuală.

Narcis nu ratează nici una din capcanele reprezentării.

Iar aceste capcane nu sunt altceva decât cele DOUĂ TAUTOLOGII.

II. UMBRA LUI CERVANTES

> „El nu vroia să scrie un alt Quijote – ceea ce ar fi fost simplu – ci pe Quijote. Şi-i fără rost să mai adaug aici că niciodată nu a încercat o transcriere mecanică a originalului; nu-şi propunea să-l copieze. Admirabila sa ambiţie era să producă nişte pagini care să coincidă – cuvânt cu cuvânt şi rând cu rând cu cele ale lui Miguel de Cervantes".
>
> Jorge Luis Borges – *Pierre Menard, autorul lui Quijote*

Faptul că, în cazul (ipotetic) al textului lui Menard, avem de-a face cu o repetiţie este evident.

El rescrie (nu transcrie), „capitolele nouă şi treizeci şi opt din prima parte a lui Don Quijote şi (...) un fragment din capitolul douăzeci şi doi"[8].

Dar este oare această repetiţie o tautologie?

Şi dacă acceptăm actul lui Menard drept tautologic, putem vorbi despre o tautologie plină, semnificativă, sau despre una sărăcită şi goală?

Cu alte cuvinte: este raportul lui Menard cu opera unul narcisistic?

Îşi recunoaşte Menard umbra culcată între rândurile textului scris de Cervantes?

---

[8] Jorge Luis Borges, *Moartea şi busola*, Bucureşti, Editura Univers, 1972, p. 74.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Sau devine acest Menard o formă a nefericitei Echo?

Nichita Stănescu inventase o știință:

„Ea se numește HEMOGRAFIA, adică scrierea cu tine însuți"[9].

Însă hemograful lui Nichita se scrie pe sine.

Menard, însă, scrie cu el însuși, dar scrie tranzitiv, el îl scrie pe Quijote.

Este oare, ceea ce face ipoteticul Pierre Menard un „furt de limbaj"?

Să fi fost oare și el sancționat de Junona ca și „guraliva" Echo, să nu se poată exprima decât confiscând limbajul celuilalt?

Mai mult sau mai puțin, căci Borges îi construiește acestui personaj o operă „vizibilă" în care intră sonete, monografii, articole, dar (și de aici începe paralelismul Echo–Menard) și rescrieri.

Acest Pierre Menard „transpune" de pildă, în alexandrini *Cimitirul marin* al lui Valery. Și totuși, „capodopera" sa rămâne un palimsest: *Don Quijote*.

„M-am gândit că e drept să văd în Quijote «final» o specie de palimsest în care trebuie să se vadă urme – suave, dar nu indescifrabile – aparținând operei dinaintea prietenului nostru"[10].

Și totuși, cum poate un text identic să păstreze doar „urme", și acestea „suave", ale primului său autor?

Explicația o dă tot Borges:

„Să fii într-un anume fel Cervantes și să ajungi la Quijote mi s-a părut mai puțin greu – și, prin urmare, mai puțin interesant – decât să continui să fii Pierre Menard și să ajungi la Quijote pe baza cunoștințelor lui Pierre Menard"[11].

Nu este totuși o „rescriere ipotetică" precum aceea pe care o face călugărul Guglielmo din *Numele trandafirului* deducând textul unei opere absente; o rescriere căreia originalul îi rămâne inaccesibil, devorat de orbul din spatele oglinzii (și vom mai reveni asupra acestui motiv).

Quijotele lui Menard este „rescrierea" unui text prezent.

Iar această PREZENȚĂ a operei face aproape imposibilă „rescrierea" lui:

„Eu mi-am asumat misterioasa datorie de a-i reconstrui literalmente opera sa spontană"[12].

Quijotele lui Cervantes prezidează „rescrierea" sa.

Și atunci Menard spune:

„Să compui Don Quijote la începutul secolului șaptesprezece era o sarcină ușoară, necesară, poate chiar fatală; la începutul secolului douăzeci e aproape imposibil"[13].

Menard generează un text care întotdeauna îl trădează:

---

[9] Nichita Stănescu. *Fiziologia poeziei*, București, Editura Eminescu, 1990, p. 305.

[10] Borges, *op. cit.*, p. 73.

[11] Borges, *op. cit.*, p. 80.

[12] *Ibidem*, p. 74.

[13] *Ibidem*, p. 76.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„A multiplicat ciorne, a corectat şi a distrus mii de pagini de manuscris"[14].

Pentru că repetiţia aceasta formală îl duce când către el însuşi pe care textul original îl refuză, când către textul original – şi atunci acesta nu îl mai recunoaşte:

„Singuraticul meu joc este guvernat de legile polarităţii. Prima îmi îngăduie să încerc variante de ordin formal sau psihologic, cea de a doua mă obligă să le sacrific pentru textul «original» şi să apreciez această anihilare, ca pe ceva irefutabil"[15].

Nu este oare aceasta dilema nimfei, dilema lui Echo?

Ea care încearcă să fie ea însăşi în limbajul lui Narcis.

Ea cea care „fură" acest limbaj şi îl îmbracă în propria ei prezenţă.

Şi totuşi, dincolo de acest limbaj, Narcis nu o vede.

Ca şi textul lui Cervantes, Narcis nu se vede decât pe sine, duplicat în tot limbajul nimfei.

De aceea, îl şi acceptă parţial.

Însă, atunci când nimfa apare, când îşi afirmă prezenţa, cel care până atunci acceptase ca joc duplicarea propriului limbaj, fuge strigând: „Nu mă îmbrăţişa, mai bine mor decât să mă las ţie"[16].

Acest „să mă las ţie" nu este decât denunţarea furtului, „furtului de limbaj", pe care Narcis nu îl va accepta niciodată.

Axioma lui Narcis ar fi:

Nu există două prezenţe în acelaşi limbaj.

Este ceea ce şi textul lui Borges încearcă să demonstreze.

Pierre Menard îşi ratează opera capitală.

El nu poate trăi prin acest „furt de limbaj". Şi atunci îl distruge.

Don Quijote de Pierre Menard este o operă inexistentă. „N-a îngăduit să fie cercetate de către nimeni şi a avut grijă ca să nu-i supravieţuiască"[17].

Această dispariţie e similară cu dispariţia nimfei: „De atunci stă ascunsă în păduri şi nu mai e văzută în nici un munte"[18].

„Tautologia (...) este o moarte"[19]. Spune Barthes.

Într-adevăr, şi în povestea nimfei, şi în cea a lui Pierre Menard, încape moartea.

Ca şi cum limbajul nu ar putea suporta atâta prezenţă.

Abia moartea face posibilă „REPETIŢIA CELUILALT".

Nimfa nu dispare complet.

Ea nu mai este „văzută" (transformată într-o statuie de piatră, mortificată deci), „Este doar auzită de toţi, numai sunetul este ceea ce mai trăieşte din ea"[20].

---

[14] *Ibidem*, p. 77.

[15] *Ibidem*, p. 80.

[16] Ovidiu, *op. cit.*, p. 112.

[17] Borges, *op. cit.*, p. 80.

[18] Ovidiu, *op. cit.*, p. 112.

[19] Barthes, *op. cit.*, p. 75.

[20] Ovidiu, *op. cit.*, p. 112.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Şi totuşi finalul mitului rescrie povestea:

„De câte ori nenorocitul copil strigase «Vai», ea repeta cu voce răsunătoare «Vai». Şi când îşi lovise cu palmele pieptul, ea la fel, repeta sunetul loviturilor. Privind pentru ultima oară în undele în care privise de atâtea ori, a zis «Vai, copil iubit zadarnic». Tot atâtea cuvinte au răsunat în jur. «Adio» a zis el. «Adio» a răspuns Echo. Apoi şi-a pus trudit capul pe iarba verde. Noaptea a închis ochii care admirau frumuseţea stăpânului lor"[21].

Finalul schimbă jocurile.

Schimbă sensul „furtului de limbaj".

Nu mai este Echo cea care „fură" limbajul lui Narcis, ci Narcis (mai precis reprezentarea lui Narcis) „fură" limbajul nimfei.

Intrăm într-o circularitate care ne readuce la original. Pentru că echivalasem discursul plin al lui Narcis cu originalul.

Acest discurs plin „fură" toate celelalte copii, toate celelalte tautologii.

Aşa se întâmplă şi cu textul lui Cervantes.

El „fură" până la urmă replica sa, chiar dacă până la un punct se lasă capturată de om altă prezenţă:

„Mărturisesc că obişnuiam să-mi închipui că a reuşit acest lucru şi că citesc Quijote – întregul Quijote – ca şi cum ar fi fost gândit de Menard"[22].

Şi totuşi cine este acest Menard, defunctul Menard căruia i-ar fi trebuit nemurirea pentru a sfârşi *Don Quijote*.

„Mi-ar ajunge să fiu nemuritor pentru a-l duce la bun sfârşit"[23].

Este el nimfa mortificată, exersând din iubire pentru Narcis repetiţia limbajului lui, repetiţia plină de care vorbeam anterior?

Sau este doar copia, imaginea de dincolo de oglindă, repetiţie goală („repetiţia de moarte şi uitare" de care vorbea Derrida) care fură limbajul nimfei şi prezenţa lui Narcis, transformând totul într-o orgie a absenţelor?

Dar de ce are el nevoie de nemurire pentru a-l scrie pe *Don Quijote* al lui Cervantes?

Nu cumva pentru că acest Menard este ORBUL de dincolo de OGLINDĂ?

Şi totuşi, povestea lui Borges exorcizează acest apocalips.

Menard este infirm (iar infirmitatea lui capitală este propria-i moarte), ca şi călugărul lui Echo.

„N-a îngăduit să fie cercetate de nimeni şi a avut grijă să nu-i supravieţuiască"[24].

Ce omoară Menard, propria-i operă sau opera lui Cervantes?

---

[21] Ovidiu, *op. cit.*, p. 112.

[22] Borges, *op. cit.*, p. 75.

[23] Ibidem, p. 79.

[24] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Gestul său seamănă cu cel al călugărului din spatele oglinzii, care mănâncă *Comedia* lui Aristotel îmbibată cu otravă.

Dar oare această *Comedie* existase într-adevăr, acolo, în spatele oglinzii?

Nu este ea o imagine virtuală a *Comediei* reconstituită ipotetic de Guglielmo?

Şi atunci nu este Călugărul Orb umbra (în sens jungian) lui Guglielmo, umbră pe care şi-o exorcizează în labirintul bibliotecii?

Poate că da.

Şi atunci ne întoarcem la Borges şi spunem că textul său este un text în oglindă.

Pierre Menard este imaginea virtuală a lui *Don Quijote*.

O imagine care încearcă să seducă textul lui Cervantes, dar spre deosebire de Narcis, acest text nu se lasă sedus.

Probabil pentru că Don Quijote se vindecase definitiv de nebunia ficţiunii.

„Mintea mi-era acum deschisă şi limpede, fără umbrele întunecate ale eresurilor pe care le aşternuse deasupră-i vătămătoarea şi îndelungata citire a blestematelor cărţi de poveşti cavalereşti"[25].

Moartea este cea care exorcizează virtualul.

Menard moare şi cu el dispar (cel puţin pentru moment) toţi ceilalţi menard-zi care ar putea rescrie tautologic textul lui Cervantes.

Şi totuşi nu cumva este chiar Cervantes unul dintre aceşti menard-zi?

Murind, Don Quijote îi cere notarului să-i dea o întărire scrisă „(...) ca să-l împiedice pe oricare alt povestitor în afară numai de Cide Hamete Benengeli, să-l reînvie în chip mincinos şi să toarne la istorii nesfârşite cu isprăvile lui"[26].

Se pare că nu, pentru că „Clemencin a atras atenţia că, de fapt, traducerea cuvântului spaniol Cervantes care înseamnă fiul cerbului, ales de însuşi scriitorul care cunoştea araba" este chiar Cide Hamete Benengeli, deci un pseudonim „prin care să se desemneze în fond tot pe sine"[27].

Prin urmare, Cervantes şi Cide Hamete Benengeli rămân dincolo de oglindă, în real, ca unică identiate auctorială, îmbrăţişând textul său.

„Pentru mine doar s-a născut don Quijote, şi eu pentru el (...) noi doi, numai, suntem făcuţi unul pentru altul"[28].

Menard dispare fără să-şi obţină nemurirea, fără să devină „nemuritorul autor al lui Quijote".

Şi aceasta pentru, că el rămâne altcineva.

Şi nu este nici prezenţă (ca Echo), ci este doar absenţă ce încearcă să fure alt limbaj.

---

[25] Cervantes, *Don Quijotte de la Mancha*, Editura Hyperion, 1993.

[26] Ibidem, p. 445.

[27] Ibidem, p. 88, vol. I.

[28] Ibidem, p. 446, vol. II.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Menard este principiul diabolic al absenței diseminate (mai mulți menard-zi) pe care Borges îl exorcizează denunțându-l, făcându-l să fie trădat de propriul său limbaj.

„(...) obiceiul său resemnat sau ironic de a propaga idei care reprezintă reversul strict al celor preferate de el"[29].

O TAUTOLOGIE GOALĂ, Menard dispare fără să poată cără cu el în infern cartea lui Cervantes.

Și atunci Cervantes, dincoace de oglindă, rămâne un Narcis ratat.

[29] Borges, *op. cit.*, p. 78.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

LITERATURĂ ȘI ISTORIE

Aurel Sasu

Întreaga activitate a lui Gh. Asachi este orientată de un foarte puternic (dramatic) complex al recuperării. Situația nu trebuie să ne mire, ea este mai generală și de natură a explica, în condiții istorice vitrege uneori, inițiative remarcabile, experiențe literare mediate sau disritmii biografice cu repercusiuni diverse asupra operei și programului unui autor. Înainte de a redacta letopisețe, de teamă „să nu să treacă cumva cu uitarea" evenimentele sau „să nu să uite lucrurile și cursul țării", cronicarii constată absența „poveștilor" și a „științei începutului". Când trebuie să-și prezinte *Viața lumii*, Miron Costin invocă existența „acestui fel de scrisoare" în alte literaturi și numai după aceea își întoarce poemul prin formula: „cu această pildă...". Realizând concomitent și *începătura* și *adaosul*, scriitorul român transcende totuși experiența istorică (politică, socială sau culturală), amplificând-o prin patetismul și impulsul polemic al trăirii în actualitate.

*

La Gh. Asachi, fazele acestei recuperări, cu toate conotațiile ei: restituire, demonstrație, completare, îndreptare sunt nu numai distincte, dar și complicate (în beneficiul propriei acțiuni) de o corespondență secretă între soluțiile de eficiență imediată și ritmurile unei psihologii care trebuie cercetată cu alte mijloace decât cele ale contribuției databile. Iată două mărturisiri. Prima din 1835: *Cuvânt la inaugurarea Academiei Mihăilene*. „Când pe rătunzimea pământului înfloré țivilizația, a sale raze cu anevoie răzbătea asupra acestui horizon, de suflarea unor agere furtune să stârpise ramul dafinului național, și asupra Moldovii înzăstrate cu nenumărate odoară a naturii plutea o negură care învălea de întristare și de orbire această frumoasă țară". A doua e din 1848: *Relație istorică asupra shoalelor naționale în Moldova de la a lor restatornicire, 1828–1838*. „Atunce când toate țările Evropei, înțelegând adevărata sistemă folositoare învățăturilor publice, de demult culegea rodul organizației shoalelor în a lor limbă națională, Moldova purta povara unei sisteme de educație publică în limba elenică...".

Ce întreprinde, prin urmare, Asachi spre a îndrepta această situație veche de mai multe decenii? Înființează, în limba română, cea dintâi clasă de inginerie; îndrumă reprezentarea pastoralei *Mirtil și Hloe*, la 27 decembrie 1816, tot în limba română; conduce lucrările pentru înființarea Academiei Mihăilene din Iași; sprijină și supraveghează tipărirea cărților elementare în limba română; la insistențele lui sunt

RITL, XLV, 1997, nr. 3–4, p. 289–294, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

aduse în țară manuscrisele lui Ioan Budai-Deleanu; militează pentru deschiderea primei „școale" de fete în Moldova; editează *Albina românească* (1829–1849), prima gazetă politică și literară din Moldova; scoate, începând cu 1837, suplimentul literar *Alăuta românească*; publică *Foaia sătească* (1839), *Icoana lumii* (1840) și *Spicuitorul moldo-român* (1841); pune bazele unui Conservator, la care el însuși e profesor de declamație.

Capacitatea de a se mobiliza a lui Asachi este excepțională, credința lui în posibilitățile de renaștere politică și culturală a românilor, nelimitată. În acest efort organizatoric fără precedent, poezia însoțește, confirmă, certifică pur și simplu autenticitate evenimentului, e mod de a comunica fapte de istorie într-un limbaj neutru și impersonal, este afirmație, jubilație a realului încremenit în timp, mai degrabă decât interogație și profunzime. Perspectiva ființei lipsește, ea e ocazională, fără identitate, imobilizată în clipa întâmplării care i-a dat naștere. Lectura titlurilor ne dezvăluie o poezie încărcată de memorie, dar lipsită de viitor. Iată câteva din aceste texte exilate în rigiditatea cifrelor: *La Moldoveni* – la restatornicirea domnilor moldoveni 1822; *Vasul Moldovei* – la ocazia venirii de la Constantinopoli a prințului Grigore Ghica ca domn al Moldovei 1849; *La introducerea limbei națională în publica învățătură* – în Moldova, la 1828; *În ocazia zborului aerostatic al madamei Blanchard* – întreprins la Roma, la 1811, când în ceri se vedea cometa cea mare; *Paladiul Moldovenilor* – Pentru ziua aniversală a inaugurărei Academiei din Iași, serbată în trei iulie 1838; *List* – la conțertul dat în Iași pe Teatrul Nou, în 11 ianuarie 1847; *Vaporul pe Dunărea* – când întâia dată a sosit la Galați; *Spicuitorii* – la ocazia publicărei foaiei periodice „Spicuitorul româno-francez" 1841 ș.a.m.d. Eliberată de umilul rol de martor, poezia nu-și poate totuși gândi libertatea dincolo de orizontul imitației perfecte: Horațiu, Petrarca, V. Hugo, Boileau, Schiller, după principiul: *Omul literat* „pentru culegerea literaturei străine, cu a căria esență înfrumusețează literatura națională" (1839). Prin aceasta Asachi era foarte aproape de afirmațiile lui Duiliu Zamfirescu din introducerea la romanul *În război* (1902): „Cine își simte cu tărie ființa românească, poate trece astăzi în cultura occidentală și deci prin gândurile puternice ale altora fără teama de a pierde calitățile specifice ale rasei".

Pregătită prin momentele de consolidare (întemeiere) a instituțiilor culturale și educative, conștiința lui Asachi era aptă să se confrunte cu gândurile puternice ale altora „nu numai într-un proces de recuperare istorică și literară, ci și într-unul de dialog și competiție (cu sine și cu ceilalți). Fenomenul însă, cum se va vedea, coincide cu descoperirea (polemică) a valorii actului de creație individuală în raport cu cel de inițiativă socială și de experiență colectivă. Merită să amintim aici eseul lui A. Thibaudet, din 1927, despre *Stilul călătoriei*, despre cele două limite în care este utilizată deplasarea și despre semnificația ce se dădea sau se dă jurnalului. Prima limită se numește Montaigne: călătoria unică, după îndelungi pregătiri, cu sume mari de bani cheltuite și revenirea în orașul natal (Bordeaux), pe care autorul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

aventurii nu-l mai părăsește, până la sfârșitul vieții, decât pentru scurte drumuri la Paris. Foaie de observație clinică în bună parte, memorialul din Elveția, Germania și Italia (1580–1581), scris personal sau de secretar, e abandonat, descoperit și publicat abia după două secole. La fel procedează Flaubert cu însemnările sale zilnice. A doua limită poartă numele lui Feydeau, semnatarul bizarului proiect – comunicat lui Mérimée – de a cutreiera lumea și de a scrie, în fiecare an, romanul unui alt oraș. Sugestie în care intră calculul profitului imediat și al randamentului maxim, reținută între alții de Loti și Paul Morand, diplomatul și marinarul, beneficiari ai *ocupației nomade*.

Cum călătorește Asachi între cele două extreme, între cele „două primejdii?" Plecările lui sunt rare, adesea precipitate, întoarcerile grăbite, notele zilnice sunt documentare mai mult decât beletristice, jurnalele comunică informații utile istoriei naționale, mai puțin senzații și sentimente, în cultură se caută asemănarea, nu diferențierea, peisajul e de multe ori o prelungire a stărilor de exaltare. Călătoria e justificată rar prin nevoia de extraordinar; obișnuit, scopul ei e informarea, apropierea de surse, identificarea eroică și redescoperirea tradiției, chiar când mobilul inițial e de ordin personal („Explorarea sufletească" e un obiectiv târziu, apărut o dată cu incursiunile psihologice și proza analitică). Pe Timotei Cipariu îl intimidează, la 1836, Galațiul, Târgoviștea, Argeșul și Craiova („Când voi putea să le văz și pre acestea? Nu-mi ajunge timpul și poate nici averea, ca toate acestea să le cercetez deodată"), în schimb glosează cu dezinvoltură și familiaritate despre Italia unității noastre primordiale („vechiul nostru pământ, de unde sum de atâția seculi esilați, cât frați pre frați nu ne mai cunoaștem, atâta ne-am uitat unii de alții, atâta ne-am strămutat"). Programul lui Gh. Asachi e mult mai explicit decât al contemporanilor. Realizările altora îl mobilizează, neîmplinirile îl fac intransigent, recuperarea documentară, istorică sau literară îi alertează simțul datoriei: sunt căutate dovezi ale prezenței, acte înstrăinate, hrisoave rătăcite, urme spirituale și materiale, tot ce ar putea completa, corecta, restitui și înlătura „valul nepătrunzătoriu" de pe istoria țării („numai națiа noastră dintre celelalte ale Evropei nu-și are istoria"). Din anticele morminte, glasul prețioaselor odoare strigă: „Trecătoriule, dezgroapă-mă, scoate a ta și a me rugină, prin mine vei afla cine ești".

Există atâtea călătorii: ca exil (închidere „în afară de sine"), ca simbol al îngrădirii (Heliade), ca vis ratat (Camil Petrescu) sau ca iluzie a evadării din sine. Asachi o practică pe cea opusă dezrădăcinării și gratuității: călătoria *de folos*, cercetarea „bunelor așezământuri, orânduieli, măiestri și unelti ale iconomiei, spre a le introduce în patrie". Să ne amintim că și scriitorul „petrecea culegerea literaturei străine cu a căria esență înfrumusețа literatura națională". Punctul de plecare al unei astfel de atitudini este adevărul obsedant a două cuvinte: „lipsa unei...": lipsa unei istorii, lipsa unei literaturi, lipsa unei poezii, lipsa unei industrii sau „lipsa unui...": a unui teatru, a unui învățământ, a unui așezământ științific. Asachi s-a născut, dacă se poate spune astfel, spre a fi enciclopedist: studiase

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

matematicile, ştiinţele umaniste, pictura, arheologia şi arhitectura; cunoştea polona, latina, germana, italiana, rusa, franceza şi engleza; era poet, prozator, autor dramatic şi celebru editor. Până la 1848 realizase enorm, deşi nu-şi descoperise încă o identitate sau un alt „relief al identităţii" decât cel cultural.

Era momentul în care complexul recuperării tindea să devină treptat un orgolios sentiment al misiunii providenţiale. Aici se produce însă momentul de criză. Asachi ar fi putut spune cu îndreptăţire românilor: v-am dat o piesă, v-am dat o şcoală, v-am dat un teatru, o Academie, le păziţi (îndemnul lui Văcărescu), le cultivaţi, le îmbogăţiţi. Atât de generos, programul este continuat, în vreme ce autorul lui aproape complet uitat. Nu scria din exil I. Heliade-Rădulescu, adresându-se familiei: „dacă aş fi vegheat pentru voi douăzeci şi opt de ani, precum mi-am cheltuit juneţea şi precum mi-am sacrificat repaosul, spre a da o limbă, un nume, o existenţă acestei naţionalităţi uitate de toată lumea şi de ea însăşi". Noua generaţie preia de la înaintaşul ei, fără mare cucernicie, ideile de solemnitate, sacrificiu, dragoste, sublim, patetism şi glorie. După 1848, contemporanii nu-şi mai amintesc de cel convins, în 1839, că „nu va fi nici singur în singurătate, nici străin în soţietate"; Asachi e uitat, ocolit şi refuzat de instituţiile create după 1859: Universitatea din Iaşi (1860) şi Societatea Literară Română – Academia Română (1866). Se realiza acum, împotriva oricărei logici, supoziţia din *Meditaţia unui îmbătrânit poet* (1839): „poate că sunt de puţini cinstit, de mulţi defaimat şi de nime iubit".

În această neaşteptată situaţie, autorul atâtor memorabile iniţiative culturale, exclus din viaţa politică, se dedică în exclusivitate literaturii: îşi scrie nuvelele istorice (cea mai mare parte) şi piesele de teatru (primele sunt strânse în volum în 1859, în franţuzeşte, şi în 1867, în limba română). Să nu vedem, prin urmare, în aceste nuvele o nouă competiţie cu timpul, recuperare a unei experienţe pierdute, o provocare a contemporanilor, o demonstraţie a prezenţei în actualitate, în şi prin literatură? Autorul – se spune – e lipsit de mari posibilităţi artistice (cine mai citeşte astăzi poezia şi teatrul său?!), nivelul literar al operei e scăzut, însă *valoarea ei de experiment* trebuie relevată cu atât mai mult cu cât nuvelele istorice nu sunt doar mijloace de popularizare a evenimentelor şi a figurilor reprezentative ale trecutului naţional. Se susţine încă acest paradox: nuvelele, în lipsa inventivităţii şi a puterii de evocare, sunt lipsite de viaţă, sunt simple comentarii, descrieri de exemple (de abnegaţie, de patriotism, de vitejie etc.). Nu sunt deci literatură. Nu sunt însă nici istorie, fiindcă aventura, miraculosul, referinţele mitologice, divagaţiile romantice umbresc adevărul istoric (când nu-l sacrifică de-a binelea). Ce sunt atunci aceste nuvele pe care, grăbiţi, criticul le refuză ca literatură şi omul de ştiinţă ca istorie?

Să ne oprim la două dintre ele. Prima, *Dragoş*, narează întemeierea statului *moldo-român*. Din raţiuni politice, Bogdan, fiul lui Dragoş, se logodeşte cu Branda, fiica lui Susman, domnul româno-bulgar din Mizia. În 1352, tânăra pleacă spre

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Maramureș, o parte din drum făcându-l pe Dunăre. Vasul e atacat de „piratii bârlădeni", logodnica răpită și însoțitorul ei, Căliman, rănit. Cu ducerea la capăt a misiunii se însărcinează Gramen, un tânăr din tabăra atacatorilor. Neștiutor de cele întâmplate, Dragoș face pregătiri pentru nunta domnească. Lucrurile se complică. Haroboe, capul tătarilor, e fermecat de frumusețea Brandei – închisă acum într-o cetățuie pe malul Siretului, de unde scapă, e urmărită și salvată, în cele din urmă, de Dragoș cu o ceată de armași (între timp acesta aflând despre „catastrofa tâmplată"). Tiranul Haroboe e ucis, Gramen moare și el, Branda mântuită e încredințată mirelui. Morala? Faptele „vederează favorul Providenței asupra Moldovei". A doua nuvelă se intitulează *Svidrighelo*. Pretendent la domnia Lituaniei, Svidrighelo se răscoală împotriva lui Zigmund Chiestuta, e înfrânt și obligat să-și părăsească țara. Se refugiază în Moldova și trăiește deghizat în oier. Pe urmele lui se trimit iscoade, scapă totuși și se căsătorește cu Ana, fiica ciobanului Neago. Morala? „Descrierea acestei întâmplări ni vederează că, dacă armele Moldovei, în curs de patru veacuri, puteau să apere țara de giugul străin, fiicele ei, prin a lor spirit și grații, deseori subjugau pe principii străini și pe popoarele străine".

Întreaga viață a lui Asachi a fost o călătorie *de folos*: mărturie stau inițiativele lui, producțiile ocazionale și realizările lui culturale. Dar nuvelele istorice, mai degrabă parabole, *istorii*, cum se poate deduce din exemplele date, aparțin unui om lipsit de prieteni, de cititori, rănit de ingratitudinea, reproșurile și nerecunoștința (crede el) a contemporanilor (atitudinea față de evenimentele de la 1848, față de Unire sau polemica cu Mihail Kogălniceanu nu explică îndeajuns această situație). N-a constituit oare tocmai acestei experiențe șansa lui Asachi de a fi – în proză – contemporan nu numai cu pașoptiștii, dar și cu scriitorii începutului de secol XX! Prin ce? Prin ceea ce se adaugă istoriei: viața, dramele sufletului, pasiunea, misterul, intimitatea, micile și marile ezitări, slăbiciunile, într-un cuvânt omenescul. Între datele istoriei, textele tratatelor și inventarierea luptelor își face loc ambiguitatea, jocul hazardului, imprevizibilul emoției. Documentul e „corectat" prin „măruntele detalii ale conștiințelor", prin valoarea morală a acțiunilor, prin sentimentalism și melodramă chiar; adevărului acțiunilor i se opune adevărul reacțiilor omenești, pitorescul își asociază analiza naivă a interiorității, evaziunea din istorie sfârșește prin a deveni dorință de libertate. Realitatea socială își apropie decorativul, psihologia, jocul imaginației. Confruntării i se opune tandrețea, mila, iertarea, cruzimii i se opune iubirea și idealismul, brutalității i se opune inocența. Istoria e completată cu o dimensiune a umanului, implacabilul cedează în fața liberei dispoziții. Pesimismul și tandrețea sunt soluții de ieșire din criză.

Au fost oare *Nuvelele istorice a României* organizate cronologic și nu în ordinea apariției, în volumul din 1867, numai pentru că Asachi ar fi dorit să realizeze „un compendiu de istorie a Moldovei în epoca ei de glorie?" (N. A. Ursu). Dar de ce această hotărâre numai cu doi ani înainte de moarte? Cu totul alta este

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

explicația. Pentru Asachi, în nuvele, materia nu este propriu-zis istoria, ci *stilul* unei istorii, un mod existențial, o sensibilitate tragică opusă, programatic, intenției documentare. Autorul își definește singur opera: în cronologie, nuvelele reconstituie întregul viziunii, al autenticului, ele sunt episoade semnificative dintr-un „roman activ", trăit, în care nu primează informația, ci relația problematică dintre om și epoca istorică. Evident că și la Gh. Asachi drama e povestită, explicată, clasificată în toate amănuntele ei, ca de altfel în toată proza europeană tradițională. Dar în lungile dizertații, contururile se șterg adesea, linearitatea se frânge, planurile se diversifică, dezordinea aparentă e căutată, reorânduirea situațiilor gândită și cititorul solicitat, mai mult decât în alte texte de la mijlocul secolului trecut, să-și găsească o cale de lectură. După ani de realizări excepționale, vine o clipă în care Asachi, părăsit, uitat și neînțeles e obligat să lupte cu decepția și opacitatea contemporanilor („Un nou neam au răsărit, cu nouă dorințe și idei nouă", scrie el în 1839). E dificil să credem că, în aceste condiții, se mai putea ambiționa să popularizeze figuri și evenimente. Să nu fi avut o idee mai înaltă despre literatura pe care o scria, acum, în zgomotoasa apariție a altei generații? Georg Lukacs spunea că este imposibilă configurarea istoriei „fără o raportare vie la actualitate". Dând exemple de crime, nestatornicie, demoralizare, fărădelegi, dezbinare și ipocrizie, Asachi ilustrează prin modele istorice un adevăr etern al vieții (inclusiv al vieții sale): alt decor, aceleași drame. Să nu se fi obseervat oare că în nuvele accentul nu se pune pe fidelitatea față de document, ci față de *rolurile* (măștile) din care ies și în care intră aventurieri, ucigași, intriganți, veterani iubitori de țară, tineri oșteni, oameni de rând și voievozi, într-un extraordinar spectacol al idealismului și al nerecunoștinței. Să nu fi vorbit despre sine cel care, defăimat și neprețuit, după o jumătate de secol în slujba ideii de renaștere politică și culturală a românilor, ia pana și scrie, în nuvela *Petru Rareș*: „Lumea nu au produs nici un om mare care să nu se fi format prin singurătate..." Cu această ultimă experiență (literară) Asachi recuperează drama propriei sale ființe și ne restituie chipul obosit, șovăielnic al unei conștiințe rănite.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

NATURALISMUL ÎN TEATRUL ROMÂNESC: MIHAIL SORBUL

Rodica Ştefan

Nu este lipsit de semnificaţie, credem, faptul că primul contact al publicului românesc cu literatura naturalistă a avut loc în 1881 prin intermediul dramaturgiei, şi anume la reprezentarea piesei lui Zola, *Thérèse Raquin*, dramatizare a cunoscutului său roman omonim. Este, desigur, un moment atestat, pentru că o mare parte din literatura, inclusiv dramatică, a naturalismului francez dar şi german a circulat în original; nu trebuie uitată nici practica larg răspândită în epocă a adaptărilor libere sau a traducerilor cu titlu schimbat.

În acelaşi timp, repertoriul reprezentaţiilor din dramaturgia europeană include autori cu tematici îndrăzneţe, Ibsen, Sudermann, Strindberg, Dostoievski, Shaw, şi îndeosebi repertoriul verist italian (Giacosa, Scarli), în interpretarea unor actori, cum ar fi faimosul Ernesto Rossi ce îi cucerise şi pe junimişti, care aveau să aducă pe scenele româneşti „verismul fiziologic, detaliind suferinţa prin reacţii şi exacerbând violenţa"[1] şi să influenţeze astfel stilul interpretativ în general. Critica a susţinut în permanenţă noua orientare, cu precădere în paginile *Noii reviste române*.

1881 este anul în care apare şi cea mai importantă piesă a lui Ibsen, *Strigoii*, a cărei reprezentare a fost pretutindeni însoţită de un viu cor de proteste, ca şi celelalte „piese serioase", piese problemă, ale dramaturgului norvegian, printre care *Stâlpii societăţii*, *Casa de păpuşi*, *Hedda Gabler* sau *Rosmersholm*. În mod deosebit însă, *Strigoii*, prin reacţiile mai violente şi complexe pe care le-a generat, a fost considerată port-drapelul dramei naturaliste. Expunerea crudă a minciunii convenţionale ce paraliza clasa de mijloc, analiza dureroasă a efectelor eredităţii în formele sale clinice cele mai repugnante au făcut din piesa lui Ibsen pandantul dramatic al romanului lui Zola *Thérèse Raquin*. Aceasta este una din direcţiile urmate de drama naturalistă, care îi include pe Hauptmann cu *Înainte de răsăritul soarelui* şi pe Shaw cu scandaloasa piesă, *Profesiunea Doamnei Warren*.

Cealaltă direcţie se axa pe dezvăluirea autentică şi lipsită de echivoc a stării de fapt dintr-o anume secţiune a societăţii cu care publicul larg nu era familiarizat: fie lumea încrâncenată a satului dezvăluită cu forţă de piesa lui Tolstoi *Puterea întunericului*, fie umanitatea sordidă din *Azilul de noapte* de Gorki.

Franţa a fost însă spaţiul în care mişcarea naturalistă din teatru a căpătat armătura argumentelor, o dată cu analiza lui Zola din *Le Naturalisme au Théatre*.

[1] Nicolae Barbu, *Momente din istoria teatrului românesc*, Editiitura Minerva, 1977.

RITL, XLV, 1997, nr. 3–4, p. 295–305, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Les théories et les exemples. Deşi iniţial părea bine plasată ca modalitate efectivă de reprezentare obiectivă a „feliei de viaţă" naturaliste în concreteţea şi imediatitatea ei, drama trebuia să creeze dimensiunea spaţială şi cea temporală necesare documentării influenţelor adverse ale mediului sau ale eredităţii. Referindu-se la aceşti factori de condiţionare, Zola va sublinia că „Le Théâtre analysera aussi brièvement qu'il voudra, par les actions et les paroles" (Paris, 1895). Se deschidea astfel drumul experimentului în creaţia dramatică originală. Experimentul este adoptat şi în activitatea regizorală, o dată cu înfiinţarea în ultimii ani ai secolului a „teatrelor independente": la Paris, de către André Antoine, la Moscova de către Stanislavsky, la Berlin de către „Freie Bühne".

Asupra elementelor teatrale novatoare de sorginte naturalistă prezente în opera lui Mihail Sorbul ne vom opri şi noi în continuare, pentru a le descifra ponderea şi semnificaţia în contextul dramaturgiei româneşti de la începutul secolului.

Şi premiera din 3 martie 1916 de pe scena Teatrului Naţional a piesei lui Sorbul, *Patima roşie*, subintitulată „comedie tragică", a fost însoţită de aceeaşi reacţie puternică pe care au trezit-o aproape toate operele naturaliste. Într-un mediu artistic în care mai răsunau încă ecourile pieselor lui Hasdeu şi Alecsandri, piesa a stârnit o vie dispută, şi pentru a înţelege la adevărata lui dimensiune impactul produs asupra publicului, dar şi al criticii, vom arunca o repede ochire asupra peisajului teatral românesc din primele două decenii ale acestui secol.

Dramaturgia originală era dominată în continuare de viziunea paseistă a dramei istorice, îmbogăţită în primul rând cu *Vlaicu-Vodă* al lui Al. Davila şi cu trilogia lui Delavrancea, ca şi de o altă ipostază a neoromantismului ce viza tratarea poetică a fabulosului folcloric, prin fanteziile feerice ale lui V. Eftimiu (*Înşir'te mărgărite, Cocoşul negru*) sau legendele lui Z. Bârsan (*Trandafirii roşii*). Piesa românească „serioasă" se manifesta totuşi şi pe alte direcţii, în timide încercări de schimbare a registrului tematic şi stilistic, prin experimentul de teatru simbolist al lui Şt. Petică, marcat de gustul pentru idei învăluite în vibraţie poetică, prin neoromantismul de factură rostandiană al eroilor visători sau primele răspunsuri filoibseniene privind raportul individ-societate susţinute de M. Dragomirescu, Gherea, C. Stere sau Pompiliu Eliade şi nu în ultimul rând prin „formele întârziate ale dramei *à thèse* favorizând producţii melodramatice şi moralizări lacrimogene"[2].

Un alt mare filon al dramaturgiei la început de secol a fost comedia post-caragialiană; în spiritul piesei *bien faite* adusă la perfecţiunea meşteşugului de Scribe, Sardou sau Al. Dumas-fiul au fost scrise comediile de salon ale lui A. de Herz (*Păianjenul, Bunicul, Cuceritorul*), *Cometa* de D. Anghel şi St. O. Iosif şi multe alte piese, căzute în desuetudine o dată cu autorii lor.

Interesul pentru expresia dramatică era viu, şi nu puţine sunt cazurile în care nume ilustre ale genului epic îşi încearcă puterile în teatru; de pildă, Duiliu

[2] Vicu Mândra, *Istoria dramaturgiei româneşti*, Universitatea Bucureşti, 1971.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Zamfirescu cu *Voichița, Poezia depărtării, Lumina nouă O amică*) sau Nicolae Iorga (*Doamna lui Ieremia, Mihai Viteazul, Învierea lui Ștefan cel Mare*). În același timp, asistăm la dramatizarea de către Delavrancea a propriilor sale producții în proză, nuvelele *Hagi-Tudose* și *Irinel*, fenomen continuat mai târziu prin dramatizarea romanelor, de exemplu *Ion* sau *Neamul Șoimărești lor*, de către chiar Sorbul. (Ulterior, inversarea acestei tendințe îi va atrage pe dramaturgi spre mijloacele de expresie ale prozei: Sorbul, din nou, cu romanele *O iubești?* sau *Mângâierile panterei* – care pornește chiar de la piesa sa din 1921, *Prăpastia.*)

Impresia generală asupra dramaturgiei originale era însă de „diletantism și precaritate artistică"[3]. Pe de altă parte, politica repertorială, promovată de oamenii de teatru în funcție de preferințele și gustul publicului, trăda un decalaj în raport cu nivelul general al literaturii, situație de fapt deplorată mai târziu de M. Sebastian: „Când în poezie punctul culminant este Arghezi, când în epică este Rebreanu, în teatru punctul culminant este Haralamb Lecca"[4].

Pe de altă parte, nici creația lui Sorbul de până la *Patima roșie* nu anunța succesul răsunător repurtat de piesă.

Eroii noștri, piesă în patru acte, o comedie de moravuri cu personaje franțuzite și imorale, este mai mult o schiță dramatică în care tânărul autor își încearcă mâna în construcția de tipologii și analize psihologice sumare, dar cu situații și dialoguri îndrăznețe.

Următoarele comedii și satire într-un act, „schițe" sau „episoade", sunt tatonări în cele mai neașteptate direcții, simple arpegii în căutarea sunetului original.

Poveste banală, reluată sub titlul *Poveste studențească*, aduce pe scenă o nouă tipologie – a studentului sărac, cu un limbaj presărat cu cuvinte de jargon și argou și o lume mai puțin cunoscută, a periferiei. Accentul pus asupra veridicității mediului împietează însă asupra adevărului psihologic sau construcției dramatice.

Cu *Săracul popă* și *Praznicul calicilor* (subintitulată „comedie tragică"), Sorbul pare că părăsește zona tematică a stridențelor pentru a reveni pe tărâmul mai solid și sigur al îndelung verificatei drame istorice. Figurile asupra cărora se oprește nu sunt însă dintre cele mai inocente și, împreună cu nucleul anecdotic (aducerea capului lui Bathory tăiat de secui în fața lui Mihai Viteazul și, respectiv, uciderea cerșetorilor de către Vlad Țepeș), anunță atracția dramaturgului pentru momentele tari, clar decupate pe fundalul unei „viziuni realiste, pătrunzătoare și brutale"[5].

În *Letopiseți* (dramă istorică în 5 acte), Sorbul se desparte de viziunea tradițională a temei conflictului dintre domnitor și boieri creat de Al. Davila în *Vlaicu-Vodă*, pentru a accentua latura de creație psihologică. Conturând soarta

[3] Valeriu Râpeanu, *De la N. Iorga... Scriitori dintre cele două războaie*, Editura Cartea Românească, 1986, p. 134.

[4] Mihail Sebastian, *Notă despre literatura dramatică*, Revista Fundațiilor Regale, septembrie 1936.

[5] Ion Trivale, *Letopiseți*, Noua revistă română, 1914.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tragică a lui Ion Vodă Armanul, Sorbul a urmărit, în primul rând, nu adevărul istoric, ci pe cel psihologic. A ştiut să evite supradimensionarea personajului central în imagini de frescă, coborându-l la statura unui om obişnuit; Ion Vodă „este un erou complex, dar nu profund". Refuzul poncifelor romantice schimbă unghiul asupra istoriei, Sorbul inaugurând astfel o nouă direcţie, urmată de dramele istorice analitice ale lui Camil Petrescu, Al. Kiriţescu, Mihnea Gheorghiu sau Horia Lovinescu.

Chiar şi această sumară 'anamneză' a antecedentelor dramaturgului nu lasă prea mult să se întrevadă momentul de triumf al *Patimei roşii*, „care nu a fost un triumf în sensul obţinerii unei unanimităţi elogioase, a unei opinii critice acordate în tonalitate superlativă, ci a fost una din marile bătălii ale teatrului românesc, pe care o putem compara cu ceea ce avusese loc cu un sfert de veac în urmă prilejuită de premiera *Năpastei*"[6].

Evenimentul teatral a fost atât de considerabil, încât Lovinescu a trebuit să constate că el „constituie pentru critic unul din faptele brutale pe care e obligat să le constate, fără a le putea explica"[7]. Reluările succesive şi turneul de succes din 1923 în capitala Franţei, având-o pe Elvira Popescu în rolul titular, au confirmat în cele din urmă valoarea incontestabilă a piesei.

Patima roşie a impresionat în mod diferit contemporanii, în primul rând prin mediul de extracţie al personajelor. Referindu-se implicit la ea, N.Iorga respingea în numele eticului „un teatru decalcat după acela al noii mode franceze, social, brutal naturalist, cu personagii din lumea vagă a unei burgheziii nu destul de închegate şi a unui necurăţit parazitism ciocnindu-se în conflicte sălbatece"[8].

Caracterul novator al ariei tematice, pus de la bun început în relaţie cu naturalismul, a fost recunoscut fără echivoc de majoritatea criticilor. Perpessicius remarca „această pânză naturalistă care întrebuinţează oameni şi culori din vecinătatea noastră cea mai apropiată"[9]. În 1956, când naturalismul reprezenta un curent şi o concepţie *non-grata*, Vianu îl evoca parafrazând, referindu-se la „Ceea ce în alte literaturi alcătuia materia explozivă în operele lui Zola, a unei părţi din teatrul lui Ibsen sau Gerhardt Hauptmann, în operele multora dintre scriitorii nordici, acea viziune fără iluzii a omului înţeles în datele elementare ale fiinţei lui, în pornirile temperamentului şi ale întocmirii lui fizice"[10]. D. Micu reia ideea unei „lumi bolnave, dezaxate, conştientă de această dezaxare"[11], extinzând-o şi la

[6] Valeriu Râpeanu, *op. cit.*

[7] Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane. 1900–1937*. Editura Librăriei Socec (1938).

[8] N. Iorga, apud Valeriu Râpeanu, *op. cit.*, p. 134.

[9] Perpessicius. *Mihail Sorbul, „Patima roşie"*, în *Menţiuni critice*. Editura Literară a Casei Şcoalelor. 1928.

[10] Tudor Vianu, *Teatrul lui Mihail Sorbul*, în „Gazeta literară", octombrie 1956.

[11] D. Micu, *Teatrul lui Mihail Sorbul*, prefaţa la *Mihail Sorbul, „Teatru"*, Editura pentru Literatură, BPT, nr. 271, 1965.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dezertorul: „Noutatea acestor scrieri începe chiar cu obiectul lor, cu materialul de inspirație. Ne este adusă înainte, ca în teatrul naturalist (Henri Becque, Hauptmann, Sudermann), o anume umanitate decăzută, suferindă ori necioplită, care nu mai fusese înfățișată în literatura noastră".

Sociologic, personajul principal, Tofana, este studentă („impudică și provocatoare", după expresia lui I. M. Sadoveanu[12]), femeia intelectuală („un *bas-bleu* pretențios" cu o numea G. Ibrăileanu[13]), femeia modernă în plină emancipare care începe să-și cucerească independența și își urmărește propriile idealuri și scopuri, înrudită de aproape cu Nora, din *Casa de păpuși*, care afirma „Eu am o datorie față de mine însămi" („TOFANA: datoria mea e să știu cum să trăiesc").

Tipologic, Tofana pare să completeze lungul șir al femeilor virile din literatura română: Doamna Chiajna, Doamna Clara, Vidra, Anca, Vitoria Lipan. Spre deosebire de acestea însă, ea își impune voința în fața bărbatului nu pentru a-l susține sau pentru a-și atinge ambiția de putere prin intermediul lui, ci pentru a-și satisface nemijlocit nevoia de siguranță materială și impulsurile sexuale. Tofana este „o damă cu camelii" *à rebours*.

O putem compara mai degrabă cu domnișoara Julie din piesa omonimă a lui Strindberg scrisă în 1888. În prefață, dramaturgul suedez își susține alegerea prin aceea că „Domnișoara Julie este un personaj modern fiindcă ea este abia acum descoperită, trece pe prim-plan și face tapaj. *Semi-femeia* este un tip care își croiește acum drumul vânzându-se pentru putere, ordine, distincții, diplome, așa cum mai înainte se vindea pentru bani, și prezintă în același timp semne de degenerare. [...] Acest tip e tragic, oferind spectacolul unei lupte disperate împotriva naturii; el e tragic întocmai ca o moștenire romantică, acum spulberată de natuaralism".

Strindberg, la un alt moment al naturalismului aflat mai aproape de expresionism, își vedea personajele încleștate într-un „război al sexelor", care este lupta pentru supremație, adică năzuința unuia din parteneri de a trăi din substanța morală sau din resursele materiale ale celuilalt. Echilibrul de forțe, „contrastul schopenhauerian" desprins de Ibrăileanu din *Metafizica amorului*, este însă net în favoarea Tofanei, raporturile femeie-bărbat degenerând într-o relație stăpân animal. „Fantoma hingherului Șbilț", cum numea Ibrăileanu rapelul la ereditatea viciată și vicioasă a Tofanei, justifică pe deplin imaginile în care bărbatul este redus la stadiul animalic:

„TOFANA: Trebuie să știi că mă trag dintr-un hingher și tu nu ești decât un cățeluș înzorzonat cu panglicuțe."

Regăsim aceeași imagine, de altfel, și în *Domnișoara Julie*:

[12] Ion Marin Sadoveanu, *Patima roșie*, în „Timpul", noiembrie 1941.

[13] G. Ibrăileanu, *M. Sorbul: „Patima roșie"*, în „Viața românească", 1916.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„JEAN: ...domnişoara îl 'antrena' pe logodnic – aşa spunea ea – ştii cum? Îl făcea să sară peste cravaşă ca pe un câine pe care-l înveţi să facă *hop*!"

Asemenea imagini, credem, au mai puţin rolul de a introduce printre cauzalităţi efectul nefast al eredităţii, cât de a sugera ceva din invazia iraţionalului care ia forme instinctuale. Structura oximoronică a temperamentelor"[14], remarcată şi de A. Tănăsescu, ar explica atât aparent neverosimila şi brusca atracţie pe care o exercita Rudy asupra Tofanei prin instinctul sălbăticiunii atrase de mirosul slăbiciunii la un exemplar degenerat, cât şi accesul de ferocitate care o cuprinde:

„RUDY: Ajunge, Tofano, ajunge... (*Se clatină, face câţiva paşi spre fereastră şi cade acolo jos, grămadă*).
TOFANA (*triumfătoare*): Aşa! În patru labe, câine! (*Vine în mijlocul scenei într-un extaz de nemărginită nemulţumire...*)"

A se compara din nou cu replicile domnişoarei Julie:

JEAN: Dumneata-i urăşti pe bărbaţi, domnişoară?
DOMNIŞOARA JULIE: Da, de cele mai multe ori! Dar câteodată, când mă cuprinde slăbiciunea, o, pfui!
JEAN: Va să zică, mă urăşti şi pe mine?
DOMNIŞOARA JULIE: Aş fi în stare să te omor ca pe o fiară..."

„Dramaturgul lucrează cu *esenţe*", după cum observa D. Micu şi operaţia de esenţializare se va face în direcţia unei psihologii abisale. Ibrăileanu căuta în „psihopatismul" personajelor o combinaţie între adevărul psihologic şi logica interioară; dar tumultul pasiunii, dorinţele refulate definesc o altă zonă de profunzime, subterană, străbătută de impulsurile obscure ale sexualităţii, care antrenează după ele instabilitatea emoţională, egoism şi cecitate morală: *Amorurile anormale* sunt peste *Marginile firii*, mărturiseşte Sorbul prin variantele de titlu la piesă. Respingând influenţa wedeckindiană din *Deşteptarea primăverii*, Ion Marin Sadoveanu sublinia în acelaşi timp „descoperirea curajoasă până la brutalitate a instinctului, fără alte valori simbolice sau intenţii educative". Fondul inanalizabil în ultimă instanţă al reacţiilor instinctuale va face mai târziu obiectul literaturii psihanalitice. Instinctualitatea oarbă este tragică pentru că sfârşeşte prin a asculta de alte legi decât cele ale raţionalului. „Firea Tofanei este explicată prin ascendenţe ereditare, ca atâţia din eroii lui Zola, ca Oswald din *Strigoii* sau *Heda Gabler* de Ibsen"[15], nu este numai un „monstru imoral şi neruşinat", cum îşi aminteşte Sorbul a fi fost etichetată eroina sa.

Scriitorii naturalişti au fost fascinaţi de fatalitatea biologicului, care lasă fiinţa umană descoperită în faţa unor forţe insidioase venite dinăuntru şi de departe,

[14] *Op. cit.*, p. XVII.
[15] Tudor Vianu, *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

înlănțuită în cercul cauzalităților perverse. Violența pasiunii are ceva din fatalismul antic (ceea ce ar susține apropierea care s-a făcut între Tofana și Fedra): „Cruzimea naturalismului este de ordin metodologic, și nu tematic, prin punerea în evidență a forțelor"[16].

Cu Șbilț, ne regăsim însă în galeria unor persoanje mult mai familiare, cu o bogată tradiție literară. Este *raisonneur*-ul tipic (care comentează acțiunea, contrapunctează dialogurile și introduce atât distanța obiectivă, cât și perspectiva temporală în piesele naturaliste lipsite de această adâncime), dar face parte și din familia nihiliștilor, intelectualilor ratați, geniilor de cafenea, oamenilor de prisos, alcoolicilor, descinși din romanele rusești și mai ales din *Azilul de noapte* de Gorki. Filosof cinic, sarcastic, mefistofelic, este chiar plasat cu entuziasm de M. Dragomirescu în descendența ilustră a bufonilor shakespearieni, dar se înrudește și cu Zelig Sor din *Manasse* de Ronetti Roman.

În timp ce Castriș nu ne reține atenția decât prin „imbecilitatea mărinimoasă, moștenire a literaturii ruse"[17], Rudy are un rol funcțional marcant. Sub denumirea „der Bote aus der Fremde" (mesagerul din afară), o caracteristică formală pentru teatrul naturalist, un asemenea personaj „catalizează fenomenele latente, fiind un outsider care ia partea grupului mai slab, îl ajută prin mesaj, iar după catastrofă dispare"[18]. Deși ca ființă intimă contează prea puțin, personajul acționează ca un mijloc de deschidere a spațiului îngust, sufocant în care se macină conflictele, dar și „ca prisma ale cărei mișcări descompun realitatea". Îl întâlnim la Ibsen în *Rața sălbatică, Stâlpii societății*, dar și la Cehov, în *Livada cu vișini*.

În *Patima roșie* rolul său este de declanșator inocent al tragediei. La începutul piesei, personajele se află grupate într-un echilibru oarecum relativ: Tofana – Castriș, o pereche pe cale de a obține legalizarea prin căsătorie, și Crina – Șbilț, o pereche pe cale să se înfiripe. În ambele, bărbatul are inițiativa la început, insistentă și ocrotitoare la Castris, evazivă la Șbilț. Prin venirea lui, Rudy tulbură simetriile; urmărit de trecutul lipsit de glorie care o fascinează pe Tofana, dar imaginându-și un viitor incert, dar onest alături de Crina, el polarizează liniile de forță, ca rival în același timp al lui Castriș și al lui Șbilț. Lipsit de complexitate, se va orienta din instinct spre ființa mai slabă, Crina stârnind flacăra patimilor care îl depășesc în intensitate și în mijlocul cărora va pieri. Asemănător până la un punct ca rol compozițional, Ion din *Năpasta* de Caragiale este posibil să fi oferit unele sugestii, preluate însă fără aura de delir mistic.

În comedia socială, Rudy interpretează „un rol fix, acela de «cicisbeu» prins într-un ritual al galanteriei"[19] la care recurge și Camil Petrescu în *Act venețian*, unde „Ideea într-un fel e aceea din *Patima roșie*. Cellino e un Rudi care a sedus cu

[16] Yves Chevrel, *Le naturalisme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1982, p. 116.

[17] E. Lovinescu, *op.cit.*

[18] Yves Chevrel, *op. cit.*

[19] Maria Vodă Căpușan. *Ramatis personae*, Cluj, Editura Dacia, 1980, p. 210.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

inocenţă şi fără eroism o sumedenie de femei. Alta, specie de Tofana, îl terorizează cu o dragoste gravă, care nu-i în obiceiurile lui de «biet cătel»"[20]. Ciopraga[21] propune şi o altă apropiere cu personajele lui Camil Petrescu: Rudy de Fred, după cum Doamna T. ar urma să fie, desigur, o altă Tofana.

Indiferent însă de obiecţiile faţă de mediul, personajele sau tematica *Patimii roşii*, toţi comentatorii s-au grăbit să aprecieze calităţile dramatice ale piesei, acţiunea strînsă, vibrantă, nervozitatea în succesiunea scenelor, marea forţă dramatică, fără amănunte de prisos, finalurile de acte tari, dinamica construcţiei, intuiţia artistică dar şi abilitatea tehnică, spontaneitate în captarea imaginilor dramatice ale vieţii, precizia şi economia mijloacelor de expresie, vigoarea dialogului, pitorescul replicii, limbajul comun, dar cu „variată încărcătură temperamentală"[22] (aspru şi pasional la Tofana, bonom la Castriş, echilibrat la Crina), în deplin acord cu stilul naturalist care este stilul prozei, iar vocabularul, cel curent.

Impresia generală este de prospeţime, de noutate copleşitoare, chiar dacă autorul mai apelează, de exemplu, la simbolismul onomastic; nume ca *Şbilţ* (unealta hingherului), *Crina* (de la 'crin'), *Strafalogea* (rizibil) sau *Aretia* ('virtute' în greceşte) trimit la o mai veche tradiţie a teatrului românesc.

Comedia tragică, „cel mai fericit augur al carierei sale dramatice", „ironia tristă", „umorul negru"[23] reprezintă formula pe care Sorbul a mai folosit-o şi în cazul altor piese. Unii critici nu au acceptat-o, printre care şi Călinescu, considerând-o „fără motivare, deoarece piesa e o dramă pasională cu aspecte secundare de umor". Vianu o apropie de comedia sentimentală a veacului al XVIII-lea, în timp ce, mai aproape de noi, I. Constantinescu o converteşte în *tragicomic*[24], o noţiune controversată a esteticii teatrale, care trimite la farsa tragică a lui Ionescu sau Dürenmatt.

Comedia tragică este specia prin excelenţă a scriitorului naturalist. Paradigmatica „felie de viaţă" descrisă de Zola presupune o viziune monadică asupra vieţii, răsfrângând în sine un întreg cosmos, dar în acelaşi timp trădează o nouă sensibilitate, modernă, faţă de spectacolul vieţii. „The naturalistic playwright wished to point the incongruities he observed, but without having to distort the truth of life as he saw it. He aimed therefore at avoiding the cardinal principle of the old comedy – exaggeration"[25].

La un deceniu de la premiera *Patimei roşii*, Sorbul era în măsură să-şi sintetizeze intenţiile artistice: „Aici e cheia – să fii cât mai strâns şi natural ca

[20] G. Călinescu. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, 1982.

[21] C. Ciopraga, *Literatura română între 1900 şi 1918*, Editura Junimea, 1970.

[22] D. Micu, *Istoria dramaturgiei româneşti*, Universitatea Bucureşti.

[23] Perpessicius, *op. cit.*

[24] I. Constantinescu, *Un precursor ignorat*, în „Ateneu", martie 1973.

[25] J. L. Styan, *The Dark Comedy. The Development of modern comic tragedy*, Cambridge University Press, 1962, p. 63.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

însăşi viaţa. Dacă traiul eroilor este banal, nu poţi fugi de el, însă trebuie redat *esenţialul*. Vreau să dezbrac omul de haina perfidă a civilizaţiei şi să-l aşez gol în faţa naturii". Nu ne putem opri să nu apropiem profesiunea de credinţă a autorului din perspectiva naturalismului promovat de Zola în *Le naturalisme au théâtre*, „mais, aujourd'hui, les naturalistes arrivent et déclarent que le vrai n'a pas besoin de draperies; il doit marcher dans sa nudité". Această retorică a nudităţii trebuie citită ca o asumată degajare de convenţiile sociale, dar şi artistice (renunţarea la ornamentele stilistice de sorginte romantică în primul rând), celebrând câştigarea unei noi libertăţi.

Cariera dramatică a lui Sorbul nu se opreşte aici, cu toate că a rămas în conştiinţa publicului drept autorul unei singure piese. *Dezertorul* a fost elogiată de Lovinescu: „cea mai bună din teatrul realist al lui Sorbul, fabulată după un episod din *La Débacle* a lui Emile Zola, piesa e viguros construită, cu scene puternice şi violente, în genul bernsteinian"[26]. În primul rând, prin atmosfera de mahala aleasă drept fundal a trezit interesul pentru periferie nu atât prin pitorescul ei, cât prin umanitatea nebănuită a oamenilor „de la margine", interes pe care l-au ţinut treaz în continuare scrierile lui Demetrius, *Domnişoara Nastasia* a lui G. M. Zamfirescu, sau *Domnişoara din Strada Neptun* de Felix Aderca. Dramaturgul a ştiut să exploateze universul interior al fiinţelor simple, depăşind stricta determinare biologică şi deschizând un nou capitol al dramei psihologice.

În *Dezertorul*, Sorbul mânuieşte cu mai multă siguranţă noile procedee dramatice, adâncirea investigaţiei psihologice şi îndeosebi amestecul organic de tragic şi comic, ceea ce îi îngăduie să ducă la bun sfârşit o experienţă îndrăzneaţă, un adevărat pariu cu sine: să aplice limbajul pestriţ şi împănat de radicale ale eroilor lui Caragiale la datele unei situaţii conflictuale, fără a distona cu rezonanţele ei tragice. Silvestru Trandafir este un al doilea Jupân Dumitrache, dar care îşi depăşeşte condiţia comică sub impulsul unor resorturi sociale şi morale. Limbajul mahalalei bucureştene poate fi la rigoare văzut ca un limbaj dialectal, la care scriitorii naturalişti recurg pentru mai multă autenticitate. Pe de altă parte însă, reţine atenţia faptul că „recursul la Caragiale" nu este singular la Sorbul. Printr-un procedeu pe care l-am numi „intertextual", Tofana se referă explicit la o situaţie tipică din *O noapte furtunoasă*:

„TOFANA: (*râde sarcastic*): Scuză-mă... Uitasem că am de-a face cu vasta dumitale cultură! Oricum, întâmplarea dumitale îmi aminteşte pe Rică Venturiano! Şi dânsul era un mare cuceritor. Grozav vă asemănaţi. Numai o singură deosebire: Venturiano a dat peste coana Veta, iar dumneata peste Tofana!"

O altă piesă, *Coriolanus Secundus*, pune problema paternităţii în maniera comică a lui Sacha Guitry (*Veilleur de nuit*) sau a lui Crommelynck (*Le cocu magnifique*), dar o regăsim în registru dramatic şi la Strindberg în piesa *Tatăl*:

[26] *Op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„CĂPITANUL: Eu nu cred în viaţa viitoare, aşa că pentru mine copilul reprezintă tocmai perpetuarea vieţii mele de aici. Copilul întruchipează concepţia mea despre veşnicie, poate singura căreia îi corespunde şi în realitate ceva. Dacă o pierd, s-a terminat şi cu viaţa mea".

Aducând pe scenă „fatalitatea instinctului de perpetuare a speciei", chiar dacă în registru comic, Sorbul a violentat din nou falsele pudibonderii. În cronica sa din *Rampa*, Scarlat Froda nu pierde prilejul de a trece în revistă acuzaţiile moraliste aduse cu peste zece ani în urmă *Patimii roşii*, constatând că „obiecţiunile aduse pe vremuri ne fac azi să surâdem. Cine mai susţine că *Patima roşie* e imorală, că studenţimea română e batjocorită, că Tofana [...] un monstru neruşinat?" După cum observa V. Râpeanu, „Epoca oferă posibilităţi generoase de cercetare din perspectiva sociologiei culturale, a istoriei mentalităţilor şi nu dintr-o optică estetică"[27].

Prăpastia prelungeşte naturalismul tematic prin simbolistică, iar motivele dinamice (adulter, obsesii) sunt „tematizări ale psihologiei şi psihanalizei pe tiparul melodramei"[28].

În fine, *A doua tinereţe*, „comedie tragică", se remarcă prin influenţe veriste: interesul pentru *fatto di cronaca* (faptul divers) ca punct de plecare, „geografia psihologică" şi vigoarea dialogului. „Ca şi ereditatea hingherească în *Patima roşie*, mediul meridional cu vendettele sale este un substrat explicativ al fanatismului şi cruzimii în reacţiuni", observa Călinescu. O atare viziune nu credem că este departe de teatrul violenţei şi cruzimii din piesele lui Tennessee Williams, mai ales din *Orfeu în infern*.

Acum, la câteva decenii de la apariţie, piesele lui Sorbul se aşează într-o perspectivă mai clară şi îşi limpezesc mesajul. Prin ele, autorul şi-a pus câteva întrebări esenţiale privitoare la structura şi natura conflictului în teatru, la condiţia personajului, la limbajul dramatic. Răspunsurile pe care le-a dat sunt profund originale şi s-au dovedit nu numai viabile, ci şi fecunde.

Dacă am insistat mai mult asupra momentului de impact al pieselor, în special al *Patimii roşii*, a fost pentru a sublinia elementul de discontinuitate resimţit cu acuitate de contemporani, îndeosebi în cutezanţa unei noi atitudini creatoare, manifestată de scriitor în investigarea atât a mediilor sociale, cât şi a zonelor obscure ale psihicului. Fără a fi un explorator dedicat al abisurilor, Sorbul a aruncat punţi peste falii în mai multe direcţii, înaintând pe calea autenticităţii: literatura periferiei, a umanităţii „de margine", adâncirea analizei psihologice, plăsmuirea unui nou tip de feminitate, sondarea stratului subteran al instinctualităţii şi sexualităţii, premergând curente ce aveau să se cristalizeze abia în a doua jumătate a secolului. A surprins, printre primii, amestecul indicibil de comic şi

[27] *Op. cit.*, p. 136.

[28] Doina Modola, *Dramaturgia românească între 1900–1918*, Cluj, Editura Dacia, 1983.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tragic, derizoriu şi cruzime, sarcasm şi inocenţă, care marchează sensibilitatea omului modern.

Purtat de un instinct sigur, a absorbit din atemosfera epocii ceea ce era proaspăt şi semnificativ şi a recurs apoi, cu dezinvoltură la noi modalităţi de expresie, noi elemente compoziţionale, a căror teatralitate specifică a contribuit decisiv la maturizarea creaţiei originale româneşti. Începând cu *Patima roşie*, care „reprezintă o dată în istoria teatrului românesc" după afirmaţia lui Călinescu, momentul naturalist prezent în întreaga operă dramatică a lui Mihail Sorbul a marcat, alături de simbolism, una din direcţiile novatoare ale dramaturgiei româneşti.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

DECADENTISM ŞI SEXUALITATE: IMAGINEA „FEMEII FATALE" ÎN OPERA LUI MATEIU I. CARAGIALE (I)

Laurenţiu Hanganu

1. SEXUALITATE ŞI DECADENTISM

Tema de extracţie romantică a „femeii fatale" (*la belle dame sans merci*) joacă, în literatura şi arta decadente din cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, rolul unui principiu structurant: centru de coagulare a imaginarului unei literaturi care, prin profunzimea şi subtilitatea conştiinţei sale estetice, a condus către căutarea şi explorarea limitelor literaturii înseşi, punând astfel bazele ontologiei moderne a creaţiei şi actului creator, imaginea femeii fatale a devenit pentru o bună parte a criticii actuale elementul central, „piatra unghiulară" a încercărilor de definire a sensibilităţii decadente. Ceea ce deosebeşte în mod esenţial decadentismul de clasicism sau romantism – spun mai toate studiile dedicate fenomenului literar în discuţie –, instituind astfel poziţia decadentismului ca entitate literară de sine stătătoare, inconfundabilă, este „sensibilitatea sa feminină", pierderea sau renunţarea treptată la poziţia dominantă a virilităţii în favoarea unei pasivităţi, a unei „moliciuni" şi lipse de iniţiativă tipic feminine, ale căror consecinţe sunt observabile, în egală măsură, în plan tematic şi stilistic. Este practic imposibil de găsit o formulare generalizatoare a principiilor artei decadente care să nu conţină, măcar o singură dată, termenul „feminin" sau aluzia la el. Criticul italian Mario Praz, autorul celui mai complet şi valoros studiu despre motivul femeii fatale în literatura secolului al XIX-lea este primul care pune în lumină diferenţa tipologică dintre eroul romantic şi personajul enigmatic al eroinei decadente ca principiu de demarcaţie între două literaturi:

> „Trebuie subliniat următorul lucru: funcţia flăcării care atrage şi distruge este exercitată, în prima jumătate a secolului, de către Bărbatul Fatal (eroul byronian), iar în cea de a doua jumătate, de Femeia Fatală; fluturele de noapte destinat sacrificiului este în primul caz femeia, în al doilea bărbatul. Nu este vorba despre o simplă convenţie sau modă literară: literatura, chiar şi în formele sale cele mai artificiale, reflectă într-o anumită măsură aspecte ale vieţii contemporane. Este neobişnuită evoluţia parabolei sexelor de-a lungul secolului al XIX-lea: obsesia în legătură cu tipul androgin manifestată către sfârşitul secolului este o indicaţie clară a unei confuzii tulburi în ceea ce priveşte funcţia şi idealul. Bărbatul, care la început tinde către sadism, înclină, la sfârşitul secolului, către masochism"[1].

[1] Mario Praz, *The Romantic Agony*, New York, Harper & Row, 1964, p. 216.

RITL, XLV, 1997, nr. 3–4, p. 307–316, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Pentru criticul englez Jennifer Birkett, parabola înfruntării sexelor devine temadominantă, „conflictul eroic" ce instituie arta şi literatura decadente ca atare:

> „Imaginile de sine reflectate în lumea de oglinzi a artei decadente sunt acelea ale unor ego-uri distincte şi solitare: bărbatul şi femeia prinşi într-un conflict eroic. Femeia este de regulă figura dominantă, cheia tuturor energiilor vitale. [...]
>
> Cel care i se opune este Artistul (întotdeauna bărbat), care se proiectează pe sine în dublul rol al lui Pygmalion, creator şi victimă a frumuseţii ei. Ea este imaginea dorinţei lui, care îl distruge în mod inevitabil, pentru că dorinţa lui este aceea de a supune întreaga lume propriei sale voinţe, cu toate că ştie că şi-a pierdut puterea de a face acest lucru. Această distanţă între ambiţie şi capacitate generează nevroza, în toate formele sale"[2].

În sfârşit, definiţia pe care Clyde de L. Ryals o dă decadentismului nu mai lasă nici un dubiu în privinţa „liniei" care desparte romantismul de decadenţă:

> „Romantismul a fost, în punctele sale esenţiale, o stare de spirit masculină. [...] Decadenţa, pe de altă parte, a marcat apariţia unei sensibilităţi mai feminine, caracterizate printr-o retragere din realitatea masculină. [...] Nu este surprinzător, în consecinţă, faptul că eroul romantic, simbol al masculinităţii, a fost înlocuit de eroina decadentă, *la belle dame sans merci*"[3].

Instituirea deosebirii dintre două fenomene literare ca diferenţă între sexe dezvăluie, în mod evident, existenţa unei problematici a cărei complexitate depăşeşte cu mult simpla tentativă de a discerne deosebirile formale dintre două modalităţi de expresie literară. Avem de-a face, implicit sau explicit, cu afirmarea unei diferenţe fundamentale, tipologice, diferenţă care, prin profunzimea urmărilor sale, face din decadentism, alături de clasicism, romantism şi baroc, cea de-a patra „stare de (dez)agregare" a spiritului artistic şi cultural al civilizaţiei europene. Faptul că decadenţa este definită pe fondul unei diferenţe ce stă la baza majorităţii antinomiilor sociale şi culturale (ceea ce o apropie de ceea ce Derrida a numit *la différance de la différence*), contribuind astfel în mod decisiv la dialectica spiritului uman, ridică starea de spirit decadentă la rangul unui *Weltanschauung* perfect comparabil cu acelea clasic sau romantic (în descendenţă călinesciană, putem spune că, aşa cum clasicul este solar iar romanticul este selenar, de cealaltă parte, romanticul şi clasicul sunt masculini, în vreme ce decadentul este feminin).

---

[2] Jennifer Birkett, *The Sins of the Fathers. Decadence in France. 1870–1914*, London, Quartet Books, 1986, p. 4.

[3] Clyde de L. Ryals, *Toward a Definition of Decadent as Applied to British Literature in the Nineteenth Century*, în „The Journal of Aesthetics and Art Criticism", No. 1, Sept. 1958, p. 87–88.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Pe de altă parte, în timp ce relația dintre clasicism și romantism este una de *opoziție* declarată (ilustratoare a ideologiei ce constituie temeiul noțiunii de „curent literar" ca atare), linia de demarcație dintre romantism și decadentism este una ceva mai subtilă. Astfel, cvasitotalitatea definițiilor care se dau decadentismului îl considera pe acesta o „subfază", o „prelungire" sau un „precipitat" al romantismului, o entitate literară care există „oriunde există impulsul romantic – adică, dacă romantismul este o stare de spirit care apare atunci când sinteza clasică a început să se dezintegreze, atunci decadența este rezultatul dezintegrării complete"[4]. Multitudinea de teme, atitudini și motive comune romantismului și decadentismului, care face dificilă deosebirea dintre ele (decadentismul fiind uneori confundat cu așa-numitul „romantism negru"), susțin formularea criticului american Camille Paglia, conform căreia „romantismul se transformă întotdeauna în decadență"[5]. Astfel, decadentismul nu apare ca negând romantismul, așa cum se întâmplă cu toate curentele literare începând cu prefața-manifest a lui Victor Hugo la piesa *Hernani*, ci în prelungirea sa: relația dintre romantism și decadentism nu este o *opoziție*, ci o *diferență*. Din acest punct de vedere, decadentismul inaugurează gândirea modernă prin aceea că, o dată cu el, se poate constata ceea ce filosoful francez Gilles Deleuze explică drept substituirea hegelianismului cu o nouă viziune asupra lumii, viziune inaugurată în planul gândirii teoretice de Nietzsche și Heidegger:

> „Aceste semne [orientarea lui Heidegger către o filosofie a Diferenței ontologice; practica structuralismului întemeiată pe distribuția unor trăsături diferențiale într-un spațiu de coexistență; arta romanului contemporan care se învârtește în jurul diferenței și a repetiției] pot fi puse toate pe seama unui antihegelianism generalizat: diferența și repetiția au luat astfel locul identicului și negativului, identității și contradicției. Căci diferența nu implică negativul și nu se lasă dusă până la contradicție decât în măsura în care continuăm să o subordonăm identicului. Primatul identității, în orice mod ar fi ea concepută, definește lumea reprezentării. Ori gândirea modernă se naște din falimentul reprezentării, ca și din pierderea identităților și din descoperirea tuturor forțelor ce acționează sub reprezentarea identicului. Lumea modernă e lumea simulacrelor, în care omul nu supraviețuiește lui Dumnezeu, identitatea subiectului nu supraviețuiește identității substanței. Toate identitățile sunt doar simulate, produse ca un „efect" optic, printr-un joc mai profund, acela al diferenței și

[4] *Ibidem*, p. 86.

[5] Camile Paglia, *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, London, Yale University Press, 1990, p. 3.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

repetiţiei. Noi vrem să gândim diferenţa în ea însăşi, şi raportul diferitului cu diferitul, independent de formele reprezentării care le readuc la Acelaşi şi le trec prin negativ"[6].

Funcţia decadentismului de „prag" al lumii moderne se conturează, de asemenea, pe fondul atenţiei deosebite acordate sexualităţii în general: reprimată de către „mentalitatea victoriană" a secolului al XIX-lea – conform analizelor lui Michel Foucault[7] – sexualitatea şi mai ales discursurile despre ea au răbufnit la sfârşitul secolului trecut la suprafaţa conştiinţei cu o forţă ale cărei consecinţe au marcat decisiv demersurile ştiinţifice, filosofice şi artistice ale epocii. Apărută în 1900, *Interpretarea viselor* a lui Freud a însemnat nu numai începutul psihanalizei ca practică medicală, ci mai ales naşterea, ca urmare a unei efervescenţe ideatice observabile mai ales la nivelul artei şi literaturii decadente, a unei noi mentalităţi: din punctul de vedere al literaturii, singurul care ne interesează aici, nu există grupare literară, de la simbolişti la suprarealişti, pentru care „jocul adevărului şi al sexului"[8], precum şi relaţia acestora cu visul, să nu reprezinte un factor esenţial. Foucault numeşte această deplasare a centrului de gravitaţie a imaginarului o mutaţie de la „sangvinitate" la „sexualitate", mutaţie inaugurată de marchizul de Sade şi de primii eugenişti; astfel, în timp ce mecanismele puterii clasice erau bazate pe principiul primar al sângelui (care determina sistemele de alianţă, forma politică a statului, diferenţierea pe ordine şi clase), puterea modernă este structurată de către sexualitate:

„Noile proceduri ale puterii elaborate în perioada clasică şi aplicate în secolul al XIX-lea sunt cele care au determinat ca societăţile noastre să treacă de la o *simbolică a sângelui* la o *analitică a sexualităţii*; căci dacă există ceva care este de partea legii, a morţii, a transgresării, a simbolisticii şi a suveranităţii, acesta este sângele; cât priveşte sexualitatea, ea este mai degrabă de partea normei, a cunoaşterii, a vieţii, a disciplinelor şi a regularizărilor"[9].

Exegezele critice dedicate literaturii, artei şi, uneori, „stării de spirit" decadente, nu ratează, după cum am văzut, sublinierea importanţei determinante a sexualităţii în definirea fenomenului în discuţie; ceea ce trebuie pus în lumină în legătură cu multe dintre aceste studii este, după opinia noastră, ideologia mai mult sau mai puţin abil camuflată care le susţine şi care, pornind de la structuri şi motive literare existente în mod obiectiv în literatura decadentă, subordonează încercările

[6] Gilles Deleuze, *Diferenţă şi repetiţie*, trad. de Toader Saulea, Bucureşti, Editura Babel, 1995, p. 7–8.

[7] Michel Foucault, *Istoria sexualităţii*, trad. de Beatrice Stanciu şi Alexandru Onete, Timişoara, Editura de Vest, 1995, p. 7–15.

[8] *Ibidem*, p. 45.

[9] *Ibidem*, p. 110.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de teoretizare ale caracteristicilor acesteia unui sistem de „prejudecăți" curent în epoca respectivă – în fapt, mentalității de tip „victorian" a secolului al XIX-lea. Astfel, trecerea de la romantism la decadentism apare drept un proces de „degenerare" a literaturii, în judecăți care l-ar umple de satisfacție pe germanul Max Nordau: deși subliniază faptul că decadența inaugurează o „nouă antropologie"[10], teoreticianul italian Norberto Bobbio nu ezită să adauge că „literatura decadentă este strâns legată de romantism, al cărei urmaș direct și degenerat este"[11]. De asemenea, pentru Clyde de L. Ryals, dacă romantismul este începutul dezagregării clasicismului, decadentismul reprezintă „dezintegrarea completă" a acestuia[12].

Trecerea de la o anume „virilitate" a epocii clasicismului la „efeminarea" celei decadente – în fapt, așa cum arăta Michel Foucault, un proces de recunoaștere a „hermafroditismului sufletesc"[13] al oricărei ființe umane, definit în toată complexitatea sa, de imagine globală a psihicului uman, de medicul și gânditorul C.G.Jung – apare drept „efeminare a bărbatului" și „virilizare a femeii", procese generatoare ale „masochismului", respectiv „sadismului"[14]. Cumpătarea, virtute esențialmente masculină, este înlocuită cu excesul, rezultat al lipsei de control al rațiunii asupra simțurilor – slăbiciune tipic feminină. Din punct de vedere psihanalitic, toate aceste fenomene alcătuiesc tabloul tipic al regresiunii, al unei „căderi" a literaturii dintr-o vârstă de aur (clasicismul, perpetuat în romantism) într-o condiție inferioară, de „Cenușăreasă" a culturii. Recunoaștem fără nici o dificultate aici același mit al vârstelor universului, concretizat în viziunea organicistă a gândirii secolului al XIX-lea; dar dacă pentru literatura și arta decadente acest mit este un nucleu imaginar esențial, un generator inepuizabil de imagini artistice, pentru critică subordonarea cvasi-inconștientă aceluiași mit este un handicap major în judecarea operelor pe care are pretenția de a le explica. Prizonieră a unei ideologii depășite, o bună parte a criticii consacrate decadentismului nu poate depăși dilema produsă de contradicția dintre valoarea acestei literaturi și persistența propriilor prejudecăți: „Este decadentismul un sfârșit sau un început? O moarte sau o renaștere spirituală?"

Metafora literaturii decadente ca „rămășiță" a combustiei romantice, „reziduu" al unui proces chimic epuizat, pune în evidență resorturile imaginare profunde ale unor asemenea judecăți: „reziduul" nu este, din punct de vedere chimic, numai un rest inutil, ci și *toxic*; temeiul imaginar al unor astfel de speculații

[10] Norbertà Bobbio, *The philosophy of Decadentism*, translated by David Moore, Oxford, B. Blackwell, 1948, p. 24.

[11] *Ibidem*, p. 16.

[12] Clyde de L. Ryals, art. cit., p. 86.

[13] Michel Foucault, *op. cit.*, p. 36.

[14] A.J.L. Busst, *The Image of the Androgyne in the Nineteenth Century*, în *Romantic Mythologies*, editată de Ion Fletcher, London, Routledge & Kegan Paul, 1967, p. 56.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

este reprezentarea mai mult sau mai puțin conștientă a literaturii decadente ca „otravă", pericol major pentru sănătatea sufletească a cititorului. Ecuația „sexualitate = otravă a sufletului", prejudecată creștină esențială, este lait-motivul tuturor aprecierilor critice de felul de mai sus, din păcate nu puține. Iar dacă, așa cum spuneam, într-o viziune artistică precum aceea a lui Oscar Wilde afirmația că personajul său Dorian Gray „fusese otrăvit cu ajutorul unei cărți" reprezintă o figură de stil care deschide calea unor intuiții profunde cu privire la imaginarul decadent – să menționăm aici că unul dintre capitolele esențiale ale cărții *Language and Decadence*, scrisă de Linda Dowling, se intitulează *The Fatal Book* – formulările critice de același fel, referitoare, implicit, la valoarea acestei literaturi, nu sunt decât urmarea unei lipse de luciditate analitică.

2. SCURT ISTORIC

Impunerea, de către estetica romantică a primei jumătăți a secolului al XIX-lea, a straniului, oribilului și terifiantului ca atribute esențiale ale frumuseții – „Nu există frumusețe desăvârșită, spune Edgar Poe, urmându-l pe Bacon, fără o notă de *straniu* în proporții"[15], urmat de Baudelaire, care se întreba: „Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme,/O Beauté? Ton regard, infernal et divin...", – s-a perpetuat, în literatura decadentă, în fascinația exercitată de indiferența, frigiditatea și cruzimea femeii frumoase, a cărei unică plăcere provine din savurarea suferințelor morale produse celui care o iubește și a cărei unică preocupare constă în pregătirea minuțioasă și cinică a viitoarelor capcane întinse adoratorilor săi: *la belle dame sans merci*. Numită, în acord cu istoria mitologemului cultural, Eva, Elena, Cleopatra, Messalina sau Mona Lisa – cu toate că nici figura Ofeliei nu este ocolită, puritatea trupească constituind, pentru imaginarul decadent, o motivație cu atât mai puternică pentru cruzimea sufletului cu cât alăturarea celor două calități pare mai neverosimilă – femeia fatală are frumusețea Medusei – „the tempestuous loveliness of terror", după cum spune poetul englez Shelley –, acea atracție morbidă care îndepărtează bărbatul de la propriul său țel pentru a-l transforma într-o marionetă a capriciilor feminine și, în cele din urmă, pentru a-l distruge. Vrăjitoare, perfect conștientă de ceea ce face sau ființă inocentă dar condusă de impulsuri subliminare cărora nu li se poate împotrivi, ea este deținătoarea unei „științe" obscure, a unor puteri magice și mistice a căror origine trimite la întreaga istorie a ocultismelor antice și medievale; într-o perioadă în care, după decenii de influență rațională, tradițiile secrete occidentale par să se fi pierdut, femeia fatală îi apare artistului drept păstrătoarea, mai mult sau mai puțin conștientă, a propriei sale deveniri spirituale.

[15] Edgar Poe, *Great Short Works*, New York, Harper & Row, 1970, p. 176.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Primele ocurențe ale temei în literatura secolului al XIX-lea, așa cum aceasta va ajunge să caracterizeze arta *fin-de-siècle*, sunt datorate lui Théophile Gautier și lui Gustave Flaubert. Gautier, al cărui roman din 1835, *Mademoiselle de Maupin*, este considerat ca începutul decadentismului literar din Franța, redescoperă legenda Cleopatrei:

> „Ah, Cleopatra, acum înțeleg de ce puneai să fie ucis, dimineața, amantul cu care îți petreceai noaptea. – Cruzime sublimă, pentru care nu aveam, altădată, destule cuvinte de condamnare! Voluptuoasă desăvârșită, cât de bine cunoșteai tu natura umană, și câtă profunzime există în această barbarie!"

Așa cum, mai târziu, în povestirile arabe ale celor *O mie și una de nopți* sultanul ucide, după ce își petrece noaptea cu ele, fecioarele căzute pradă răzbunării sale, Cleopatra își alege amanții ce urmează a fi sacrificați capriciilor sale dintre tinerii frumoși, caști și marcați de o pasivitate obscură, a căror lipsă de împotrivire este garanția comportamentului lor benign. *Une nuit de Cléopatre* (1845) este „o orgie supremă, un festin care îl face să pălească pe acela al lui Baltazar". În comparație cu acele vremuri, „lumea noastră este mică [...], petrecerile noastre meschine, în comparație cu somptuozitățile înspăimântătoare ale patricienilor romani și ale prinților asiatici. Putem numai cu greu concepe, cu obiceiurile noastre jalnice, aceste existențe enorme, care realizează tot ceea ce imaginația poate inventa mai îndrăzneț, mai straniu și mai monstruos dincolo de lumea posibilă..."

Gustave Flaubert, cunoscut de publicul larg îndeosebi datorită romanului *Madame Bovary*, este, în același timp, unul dintre cei mai importanți precursori ai decadentismului literar. Preocuparea sa aproape obsedantă în legătură cu stilul își găsește în romanul *Salambô*, în povestirile reunite sub titlul *Trois contes* și în *La Tentation de Saint Antoine* întruchiparea cea mai deplin realizată: unul dintre principalii întemeietori ai „exotismului" în istoria narațiunii, Flaubert este și unul dintre primii prozatori europeni care au situat imaginea femeii fatale într-un decor somptuos, sporind astfel impresia de inaccesibilitate a acesteia și, implicit, puterea fascinatorie a farmecelor sale. Salambô trăiește la Megara, „în grădinile lui Hamilcar", într-un palat „zidit din marmură de Numidia cu pete galbene [care] își înalța pe temelii cuprinzătoare cele patru caturi, răspunzând pe tot atâtea terase. Cu scara lui largă și dreaptă, tăiată în lemn de abanos, purtând de o parte și de alta a fiecărei trepte prora unei corăbii cucerite, cu porțile lui roșii, însemnate cu o cruce neagră, cu împletitura de aramă care îl ferea, la pământ, de primejdia scorpionilor, și cu auritele zăbrele care închideau sus locurile de trecere, palatul lui Hamilcar, în cumplita lui bogăție, li se părea soldaților tot atât de măreț și de nepătruns ca și chipul stăpânului".

Ivirea din palat a fiicei lui Hamilcar, îmbrăcată în negru și urmată de preoți castrați care cântă la liră imnuri de slavă către zeița Cartaginei, are hieratismul și

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

opulenţa marilor procesiuni religioase. Trecerea lui Salambô taie respiraţia căpitanilor armatei, adunaţi la ospăţ.

„Părul ei presărat cu o pulbere viorie era împletit pe creştet în chip de turn, după vechiul port al fecioarelor din Canaan, făcând-o să pară mai înaltă. Şiraguri de perle îi îmbrăţişau tâmplele, coborând până la colţul gurii, trandafirie ca o rodie despicată în două. Pe piept îi strălucea o podoabă de nestemate scânteietoare, într-un amestec de culori amintind solzii unei mrene. Braţele-i goale, împodobite cu diamante, răsăreau dintr-o tunică neagră, fără mâneci, înstelată cu flori roşii. Gleznele amândouă îi erau prinse cu un lanţ subţire de aur, care-i măsura pasul, iar pe umeri îi flutura o mantie largă de purpură întunecată, croită dintr-o stofă neştiută, plutind în urma ei ca un val care o însoţea".

Căzut rob farmecelor sale, Mâtho, războinic neînfricat şi comandant al oştilor barbare răzvrătite, ajunge să piardă totul, şi în final să fie ucis sub privirile nepăsătoare ale aceleia care l-a transformat, prin simpla sa apariţie, într-o creatură lipsită de voinţă proprie:

„A făgăduit să mă jertfească zeilor... Mă ţine legat cu un lanţ nevăzut. Paşii mei pornesc deodată cu ai ei. Când ea se odihneşte, mă opresc. Privirile ei mă ard. Îi aud glasul. Mă înfăşoară, mă răscoleşte, mă străpunge. În sufletul meu e ea! Şi totuşi, e ca şi cum ne-ar despărţi valurile unei mări fără sfârşit! O simt departe de mine şi nu pot s-o ajung! Frumuseţea ei străluceşte în juru-i ca un nor de lumină, şi uneori mi se pare că n-am zărit-o cu adevărat niciodată... că nici nu există aievea... că totul e un vis...".

Poetul englez Algernon Charles Swinburne, autorul celei dintâi recenzii entuziaste făcute volumului lui Baudelaire *Les Fleurs du mal*, într-o perioadă în care, în Franţa, cartea era victima interdicţiei publice, este şi unul dintre reprezentanţii de marcă ai decadentismului englez pentru care imaginea femeii fatale se constituie într-unul dintre nucleele de forţă ale operei sale poetice. Celebră sub denominaţia lui „Our Lady of Pain", femeia fatală are, în viziunea lui Swinburne, ochii reci şi fascinanţi ai şarpelui şi gura roşie a florii otrăvitoare:

Cold eyelids that hide like a jewel
Hard eyes that grow soft for an hour;
The heavy white limbs, and the cruel
Red mouth like a venomous flower;
When these are gone by with their glories,
What shall rest of thee then, what remain,
O mystic and sombre Dolores,
Our Lady of Pain?

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„Roză mistică" a mlaştinii, „turnul de fildeş" din poemul biblic „Cântarea cântărilor", grădină în care toţi bărbaţii rămân fermecaţi, *la belle dame sans merci* îşi datorează frumuseţea „arzătoare" flăcărilor iadului:

O garment not golden but gilded,
O garden where all men may dwell,
O tower of ivory, but builded
By hands that reach heaven from hell;
O mystical rose of the mire,
O house not of gold but of gain,
O house of unquenchable fire,
Our Lady of Pain!

Cartea despre lumea renascentistă a lui Walter Pater, scrisă în 1873 şi intitulată chiar *The Renaissance* constituie poate cea mai imporantă lucrare a estetismului englez din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, mişcare literară care, începută prin fondarea, în 1848, a „Frăţiei prerafaelite" (Preraphaelite Brotherhood), a influenţat decisiv atât decadentismul englezesc din deceniile optnouă ale veacului trecut, cât şi literatura franceză a acelei epoci. Este cartea care l-a marcat decisiv pe Oscar Wilde şi care, continuând tema prerafaelită a iubitei ideale, inspiratoare dar şi fascinantă, deţinătoare a unor secrete obscure prin care bărbatul este înlănţuit cu fire nevăzute şi îndreptat într-o direcţie pe care nu a ales-o creionează un portret al Giocondei care va deveni imediat imaginea de referinţă a femeii fatale din literatura engleză:

„Aşezaţi-o pentru o clipă alături de una dintre albele zeiţe greceşti sau de frumoasele femei ale antichităţii şi veţi vedea cât de tulburate vor fi ele de această frumuseţe prin care a trecut sufletul cu toate bolile lui! Toate gândurile şi experienţa lumii s-au gravat şi modelat în ea, în puterea pe care o au de a rafina şi de a face expresivă forma exterioară, animalismul grecesc, lăcomia romană, misticismul medieval, cu ambiţia sa spirituală şi iubirile sale imaginare, reîntoarcerea lumii păgâne, păcatele familiei Borgia. Ea e mai bătrână decât stâncile printre care stă. Ca vampirii, a murit de mai multe ori şi a aflat secretele mormântului. A fost şi scufundător în mările adânci şi mai păstrează în ea lumina ce apune în aceste etape. A făcut trafic de ţesături fine şi ciudate cu negustorii orientali şi, la fel ca Leda, a fost mama Elenei din Troia şi, ca şi Sfânta Ana, mama fecioarei Maria. Şi toate acestea au fost pentru ea ca sunetul lirelor şi al flautelor şi trăieşte numai în delicateţea cu care i-au fost modelate trăsăturile schimbătoare şi i-au fost nuanţate pleoapele şi mâinile".

În sfârşit, cea mai celebră imagine a femeii fatale este întrupată de personajul biblic Salomeea: interpretând episodul biblic al tăierii capului Sf. Ioan Botezătorul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

drept expresie a unei dorințe cu atât mai perverse cu cât vine din străfundurile insondabile ale sufletului unei fecioare, scriitorii și pictorii decadenți, de la Flaubert – primul exponent al temei – la Gustave Doré și Oscar Wilde, au făcut din povestea Salomeii nucleul imaginar, esențial al stării de spirit și artei decadente. În piesa *Salomé* a lui Wilde, scrisă inițial de autor în franceză pe când se afla la Paris, se regăsește aproape întreaga recuzită a imaginarului decadent; perioada în care se petrece tragedia biblică este și ea revelatoare, justificând, în bună măsură, obsesia legată de figura fiicei lui Irod: este timpul decadenței lumii antice – vremea când, cu puțin înainte de răstignirea lui Hristos, societatea umană, așa cum fusese organizată până atunci, ajunsese la inevitabilul său sfârșit. Așa cum Nietzsche va anunța, prin gura lui Zarathustra, „moartea lui Dumnezeu", unul dintre personajele piesei lui Wilde, „capadocianul", anunță moartea zeilor antichității: „În țara mea nu mai sunt zei. Romanii i-au gonit. Unii spun că s-au ascuns în munți, dar nu cred. Trei nopți am umblat prin munți căutându-i peste tot. Nu i-am găsit. Iar în cele din urmă i-am strigat pe nume, dar nu au venit. Cred că au murit".

Salomeea, „fiica Babilonului", virgina ale cărei înclinații perverse merg până la necrofilie – în finalul piesei, după ce obține capul însângerat al Botezătorului, îi sărută cu patimă buzele lipsite de viață –, duce decadența până la ultimele sale consecințe: refuzând orice avansuri făcute de bărbatul care o curtează, ea trăiește într-o relație incestuoasă cu Irod, tatăl său – în fața căruia dansează „dansul celor șapte văluri", o specie de striptease – depășindu-l însă pe acesta din urmă în ceea ce privește barierele morale: în timp ce Irod simte că a-l ucide pe profet înseamnă a depăși o limită care ar duce la distrugerea oricăror temeiuri spirituale ale existenței, și deci la distrugerea existenței înseși, Salomeea, în acord cu una dintre cele mai tulburătoare afirmații ale lui Wilde, simte un impuls irezistibil către distrugerea oricăror limite, impulsul de a ajunge acolo unde este „prea departe".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

FRAGMENTE AUTONOME DIN CRONOGRAFELE DE TIP DANOVICI

Paul Cernovodeanu

Din prima jumătate a secolului al XVIII-lea, au început să fie extrase din cuprinsul cronografelor, traduse din neogreacă, mai multe capitole ce treziseră în mod deosebit interesul cititorilor din ţările române. Ele au cunoscut o circulaţie independentă, în cadrul unor manuscrise miscelanee. Conţinutul acestor fragmente se referea, îndeosebi, la unele episoade din istoria biblică (Viaţa lui Moisi şi fuga evreilor din Egipt, Istoria lui Nabucodonosor împărat ş.a.), la războiul troian, la întemeierea Romei şi la viaţa lui Constantin cel Mare şi a altor împăraţi bizantini printre care Vasile Macedoneanul şi Leon Înţeleptul. Povestirile – în totalitatea lor – au fost preluate *numai* din cronografele *de tipul Danovici*, care s-au bucurat de popularitatea bine cunoscută în vechea literatură românească; în schimb nu am putut identifica niciuna ca fiind extrasă din cronografele de tipul Dorotei, răspândit – după cum se ştie – doar în două manuscrise cunoscute până acum în Transilvania şi provinciile extracarpatice[1]. Fragmentele amintite din cronografe, au circulat mai intens în Ţara Românească şi Moldova şi mai puţin în Transilvania, unde nu am întâlnit decât codicele Matei Voileanu.

Piesele cu circulaţie independentă din cadrul cronografelor de tipul Danovici, se încadrează bineînţeles grupelor respective de manuscrise din care au fost desprinse, purtând siglele: **A** pentru Transilvania, **B** pentru Ţara Românească şi **C–E** pentru Moldova după clasificarea lui Iulian Ştefănescu[2] şi completările noastre[3].

Vom releva acum foarte pe scurt câteva din aceste povestiri care au fost răspândite într-unul sau mai multe manuscrise în ţările noastre. Din istoria biblică, menţionăm, mai întâi, fragmentul relativ la *Începutul pentru naşterea lui Moisi şi cum au scos pre jidovi de la faraon din Eghip...*, corespunzător capitolului al 12-lea din cuprinsul cronografelor de tipul Danovici, înserat între filele 111^{v}–148 ale *ms. miscelaneu 1151* (Biblioteca Academiei Române – în continuare B.A.R. –, fost

[1] Vezi Paul Cernovodeanu, *Cronografele româneşti de tipul Dorotei*, în „Studia bibliologica", vol. III (1969), p. 133–148 şi Doru Mihăescu, *Observaţii asupra versiunilor româneşti ale cronografului lui Dorotei al Monemvaziei* în „Revista de istorie şi teoric literară", 39 (1991), nr. 3–4, p. 259–282.

[2] *Cronografele româneşti: tipul Danovici*, în „Revista istorică română", IX (1939), p.43–57.

[3] *Filiaţia cronografelor româneşti de tip Danovici*, în „Biserica Ortodoxă Română", CV (1987), nr. 9–10, p. 180–196 şi CVI (1988), nr. 7–8, p. 116–129.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Gaster 90), copiat de boiernaşul Antonachi Berhiceanu, la Bucureşti, în 1777[4]. În această povestire – urmând mai mult sau mai puţin versiunea cunoscută din Vechiul Testament – accentul dramatic cade bineînţeles asupra momentului întoarcerii evreilor din captivitatea egipteană sub îndrumarea lui Moisi. Se descric – în culori sumbre – tabloul cumplitelor pedepse abătute asupra Egiptului din pricina încălcării poruncilor divinităţii de către faraonul ce refuzase să-i scoată pe evrei din robie şi se subliniază, totodată, vicisitudinile prin care au trecut fugarii în pustiul Sinai, pe calea de întoarcere, plină de greutăţi, spre Palestina. Un loc aparte în economia capitolului îl deţine şi expunerea conţinutului celor 10 porunci inserate în tablele legii, relevate lui Moisi de către divinitate pe Muntele Sinai; fragmentul se încheie cu aşezarea celor douăsprezece seminţii evreieşti în Palestina şi istoria lui Ghedeon.

O a doua povestire cu caracter biblic se referă la pustiirea Ierusalimului de către babilonieni în vremea regelui Nabucodonosor al II-lea (586 în. de Chr.). Intitulată *Istoria lui Navahodonosoru împăratu* (cap. 55 din cronograful de tipul Danovici), naraţiunea este cuprinsă între f.32–45^{v} a *ms. 3013* (B.A.R.) copiat la 1814[5]. Fragmentul, bazat pe texte apocrife parabiblice, începe cu episodul părăsirii legii de către regele iudeu Ioachim care, închinându-se la idoli, şi-a atras pedeapsa divină prin invazia oştilor regelui babilonian Nabucodonosor; acesta l-a silit pe monarhul idolatru la plata unui tribut. Nerespectându-şi făgăduiala, Ioachim provoacă o nouă expediţie de represalii a lui Nabucodonosor, care îi aduce sfârşitul, Iudeea fiiind totodată pustiită iar Ierusalimul incendiat şi prădat. În ceata robilor luaţi din Palestina, de către regele babilonian, făcea parte şi prorocul Daniil; el a tălmăcit mai târziu visul profetic al lui Nabucodonosor, privitor la venirea Mântuitorului Iisus Hristos pe pământ şi sfârşitul marilor împărăţii păgâne. Alături de Daniil sufereau în capitivitate şi alţi trei „cuconi"ai regelui Iudeii care, nesupunându-se lui Nabucodonosor, au fost aruncaţi de vii într-un cuptor încins; datorită credinţei lor în Dumnezeu, ei au scăpat nevătămaţi, atrăgându-şi iertarea

[4] Gabriel Ştrempel, *Copişti de manuscrise româneşti până la 1800*, vol. I, Bucureşti, 1959, p. 21–22; idem, *Catalogul manuscriselor româneşti*, vol. I, Bucureşti, 1978, p. 239–240; ms. în 4°, de 242 file cu conţinut miscelaneic (apocalipsul Maicii Domnului, pildele lui Esop, istoria lui Archirie şi Anadan, întrebări şi răspunsuri etc.). Despre Anton Berhiceanu, logofăt de taină, ştim că a fost unul din ctitorii Bisericii Sf. Visarion vechi din Bucureşti la 1791, cf. Al. Elian şi colab., *Inscripţiile medievale ale României*, vol. I, *Oraşul Bucureşti*, Bucureşti, 1965, p. 400–402, nr. 425–426 şi P. Cernovodeanu, *Istoricul Bisericii Sf. Visarion vechi* în *Cercetări arheologice în Bucureşti*, vol. II, Bucureşti, 1965, p. 309.

[5] Pe versoul foii de gardă se află însemnat: „S-au scris aciastă carte la let 1814" fără nici o altfel de precizare. Vezi pentru descrierea ms. la G. Ştrempel, *Catalogul...*, vol. II, Bucureşti, 1983, p. 432–433; ms. 3013 provine din donaţia D. A. Sturdza (7 apr. 1905). Este un in.8° de 215 file (din care 1 numerotată, f.30–31 şi 4 la sfârşit sunt albe) conţinând texte religioase şi legende apocrife (învăţăturile celor 12 vineri sfinte, călătoria Maicii Domnului în iad, istoria Sf. Sisoe ş.a.) precum şi un alt fragment, acefal, de cronograf cu conţinut biblic: „Istoria tarelui Samson" f. 23–29^{v}.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

suveranului babilonian. Unul dintre „cuconi", Ehonie, a fost numit chiar rege tributar al Iudeii – („la văleatul, de la Adam, 4501"!) dar neplătind tributul, a fost înlocuit după trei luni de fratele său Sedechie. Nici acesta n-a voit a se supune lui Nabucodonosor, cu toate profeţiile proorocului Ieremia care i-a arătat unde îl va duce neascultarea sa. Într-adevăr Nabucodonosor a organizat o nouă expediţie împotriva Iudeii, robind ţara, omorându-i pe fiii lui Sadechie şi scoţându-i ochii acestuia din urmă, târât în captivitate. Peste alţi câţiva ani, în urma unei noi răscoale, Ierusalimul a fost pentru a treia oară prădat şi incendiat de către un „stolnic" al lui Nabucodonosor anume „Navuzârda", care a dat foc Sfântului Sion, zidit de Solomon. Povestirea se încheie cu acest tragic episod, deplângând soarta Ierusalimului, distrus în repetate rânduri de babilonieni, din pricina nesupunerii regilor iudei faţă de Dumnezeu. Concluzia era, evident, moralizatoare, avertizându-i pe cititori unde putea duce neascultarea faţă de poruncile divine.

Dacă naraţiunile biblice amintite mai sus nu s-au bucurat de o deosebită circulaţie – păstrându-se doar în câte un singur manuscris – în schimb un alt fragment din cronografe, şi anume războiul troian, a beneficiat de o mare răspândire în ţările române, constituind, împreună cu *Alexandria*, una din cele mai gustate lecturi cu caracter pseudoistoric[6].

Dacă fragmentele din istoria biblică şi legenda Troadei, extrase din cronografe, constituiau preocupări deopotrivă de istorie şi literatură, în schimb, textele privitoare la începuturile statului roman şi domniile unor împăraţi bizantini reflectau într-o măsură mai mare interesul manifestat pentru disciplina istorică propriu-zisă, deşi redus încă la un nivel destul de scăzut. Ne sunt cunoscute doar trei manuscrise – toate din *Ţara Românească* – care să conţină fragmente detaşate privitoare la istoria romanilor. Cel mai vechi se datorează popei Chiriţă din Craiova, fiind scris la 12 august 1756, şi se intitulează *Împărăţiia Râmului întâi*; în cuprinsul său se tratează începuturile Romei, domniile primilor regi, instaurarea republicii, dictatura lui Iulius Caesar, înfiinţarea imperiului sub Octavian August şi domniile lui Neron, Vitelius, Vespasian şi Titus; textul nu este terminat[7].

Al doilea manuscris – aparţinând probabil unui popă Ioan la 1768 – nu cuprinde decât *Povéstea Râmului cine l-au făcut* adică legenda lui Romulus şi

[6] Vezi toate amănuntele la Paul Cernovodeanu, *Variante autonome ale „Războiului Troadei" din cronografele de tipul Danovici şi circulaţia lor (sec. XVIII-XIX)* în „Revista de istorie şi teorie literară", tom. 25 (1976), nr. 1, p. 29–35.

[7] Ms. 4674 (B.A.R.), in-4°, de 211 file; cuprinde *Minunile Maicii Domnului* (f.1–193^{v}) şi *Împărăţiia Râmului întâi* (f.194–211^{v}), fără sfârşit, textul fiind întrerupt la mijlocul domniei lui Vespasian. La f.147^{v} şi 193^{v} se află însemnările în lb. slavonă din 1 şi 12 august 1756 (7264) ale copistului popa Chiriţă din Craiova, reproduse de Ştrempel, *Copişti...*, I, p. 28 şi *Catalogul manuscriselor româneşti*, vol. IV, Bucureşti, 1992, p. 85–86. La f.195 se mai află şi autograful unui „Costandinu copilu" din 1775–1776 (7284), iar la f.199, 202^{v} şi 205^{v} figurează câteva maxime moral-religioase sau simple exerciţii de scris.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Remus privitoare la întemeierea Romei[8]. În sfârşit al treilea manuscris – copiat de către un Anania Ungureanul la 21 aprilie 1787 – expune *Începutul împărăţiilor Râmului*, având conţinutul identic cu primul fragment, dar posedă în plus şi episodul domniei împăratului Traian[9].

Extrase din cronografele de tipul Danovici, circulând în Ţara Românească în manuscrisele amintite, înfăţişează într-o lumină naivă începuturile Romei, întemeiată prin faptele de arme şi înţelepciunea lui Romulus, în luptă cu fratele său Remus. Cetatea a prosperat în timpul domniei înţeleptului Numa Pompiliu (Numa Pombie! în unele texte), care a făcut „râmlénilor... tocmele şi învăţături foarte bune", şi sub ceilalţi regi, dar tirania lui Tarquinius Superbus a făcut să fie izgonit de romani care „au înpărăţit... fără împărat". Se trece foarte repede peste istoria Romei republicane din care cronograful nu relevă decât victoriile repurtate asupra galilor. După biruinţele lui Iulius Caesar, nepotul său Octavian August reinstaurează imperiul şi guvernează cu sprijinul învăţatului filozof Athinodor. Împăratul consultă oracolul de la Delfi care-i prezice venirea lui Iisus Hristos şi triumful creştinismului asupra monarhiilor păgâne. Capitolul privind domnia lui Neron scoate în evidenţă destrăbălarea şi răutatea acestuia şi suferinţele îndurate de creştini în timpul primelor persecuţii; se povesteşte cu amănunte martiriul Sfântului Petre. În sfârşit, domnia lui Vespasian este consacrată aproape în întregime

[8] Ms. 5581 (B.A.R.), in-8°, de 41 file, a figurat în biblioteca lt. col. Dimitrie Papazoglu în 1857, cf. şi G. Ştrempel, *Catalogul...*, IV, p. 347; este un miscelaneu acefal şi fără sfârşit, din prima jumătate a secolului al XVIII-lea, conţinând texte şi învăţături liturgice; fragmentul *Povestea Râmului cine l-au făcut* este cuprins între f.30–30ᵛ. La f.38–39 se află însemnarea, probabil, a proprietarului manuscrisului: „Şi să fie afurisit şi de trei sute de sfinţi părinţi de la Nicheia, care herul şi piatra să putrezească iar trupul aceluia să nu putrezească în veci. Văleat 7276 [= 1768] Popa Ioan".

[9] Ms. 5055 (B.A.R.), in-8°, de 323 file, cu conţinut miscelaneic (*Prorocirea Sibilelor*, *Minunile Maicii Domnului* şi alte povestiri şi legende). Fragmentul privind istoria romană conţine următoarele capitole: „Începutul înpărăţiilor Râmului" (f.301ᵛ–302ᵛ); „Înpărăţia lui Noma Pompie"(!) (f.302ᵛ–303ᵛ); „Cum au ţinut râmlénii înpărăţiia fără înpărat" (f.303ᵛ–304ᵛ); „Înpărăţiia lui Iulie Chiesar şi pentru ce l-au chiemat Chiesar glav 78" (f.304vᵛ); „Înpărăţia lui Octavie Chiesar, care să chiiamă şi Avgust Chiesar împărat romanilor" (f.305ᵛ–309); „Înpărăţiia lui Neron cel rău glav 83" (f.309–314); „Înpărăţiia lui Uspeesian (!) şi a lui Titus" (f.314–320); „Istoriia lui Traian înpăratu" (f.320–323). La f.247 figurează însemnarca copistului: „Aciastă carte iaste a mea a lui Ananie Ungureanul şepişel al lui Ştefanovici [...] aprieru 21. 1787", Cf. G. Ştrempel, *Copişti...*, I, p. 259–260 şi *Catalogul...*, IV, p. 191–192. Manuscrisul poartă mai multe însemnări din care rezultă că a fost dăruit la Bucureşti, la 14 martie 1816, de un oarecare Gheorghe nepoţilor săi, Constantin şi Gheorghe Braşoveanu (f. 323), iar la 29 mai 1874, a fost cumpărat de D. Teişanu din Ploieşti cu 15 lei de la Tinca, văduva lui Comstantin Gheorghiu Braşovcanu (f.9ᵛ–13 şi 323). La f.301–304 figurează următoarea însemnare din 1 august 1874, a lui D. Teişanu, care deşi inexactă, relevă un anumit grad de cunoştinţe, în domeniul literaturii istorice, destul de avansat: „Aceste istorii de ale înpăraţiilor romanilor sunt traduse din hronograful sfinţitului Mitropolitu Dorotheiu alu Monembasii, ce este tipăritu greceşte în Veneţia la anull 1786; daru să vede aici şi oarecare adaosături în istorii, poate fi că le va fi adunatu de pă la alţi istorici, însă să vădu scrise de un Anania Ungureanul la anul 1787 aprilie 21".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

povestirii zdrobirii răscoalei iudeilor de către Titus şi dărâmării Ierusalimului la anul 72 e.n., ca ispăşire pentru răstignirea lui Iisus Hristos[10].

Deşi împletit cu legende apocrife şi texte hagiografice, acest excurs desprins din cronografe, oferea posibilitatea – cât de cât – să-i iniţieze pe neştiutori în liniile general-evolutive ale istoriei Imperiului Roman.

Povestirea vieţii împăratului Constantin cel Mare (306–337), sanctificat de biserică pentru a fi ridicat cultul creştin în rândul religiilor recepte prin edictul de toleranţă din 313 de la Milan, a suscitat, de asemenea, mult interes în rândurile cititorilor din ţările noastre, recrutaţi din cercurile laice şi ecleziastice[11], fiind întâlnită ca piesă detaşată din cronografe în cuprinsul a câtorva manuscrise. Aureola creată în jurul figurii lui Constantin cel Mare s-a datorat în aceeaşi măsură şi faptului că a întemeiat Bizanţul, Roma cea nouă, capitala Imperiului de răsărit şi gloria creştinătăţii ortodoxe.

Fragmentele detaşate privitoare la viaţa lui Constantin cel Mare s-au păstrat în 11 manuscrise din secolul al XVIII-lea şi începutul celui de al XIX-lea, şi anume: 7 din Ţara Românească, 3 din Moldova şi unul din Transilvania. Cele din *Ţara Românească* sunt următoarele: *ms. 1433* (B.A.R.) datorat logofătului Barbu (tatăl istoricului Nicolae Bălcescu), înainte de 1 mai 1790[12]; *ms. 1524* (*ibid.*), copiat

[10] Privitor la aceste evenimente, în vechea literatură istorică românească din secolele XVIII – început de XIX a circulat mai mult – printr-un intermediar rus – un text prescurtat din *Războiul iudaic* al istoricului antic iudeu Josephus Flavius (37–100 după Chr.). Amănunte la Paul Cernovodeanu, *Un istoric al antichităţii iudaice – Primele ecouri ale operei lui Josephus Flavius în limba română*, Bucureşti, 1997, p. 13–31 şi 44–48.

[11] Pentru versiunile vieţii lui Constantin cel Mare, derivând din sinaxarele bizantine, mineiele medio-bulgare, ceti-mineiul slav al mitropolitului Dimitrie al Rostovului şi prelucrările lor româneşti, vezi Iulian Ştefănescu, *Legende despre Sf. Constantin în literatura română*, în „Revista istorică română", I (1931), p. 251–297. Pentru varianta vieţii lui Constantin, cuprinsă în cronica rusă atribuită lui Nestor-Iskender, pretins luptător sub zidurile Constantinopolului la 1453, în oastea lui Mehmed al II-lea Cuceritorul, vezi Paul Cernovodeanu, *Préocupations en matière d'histoire universelle dans l'historiographie roumaine aux XVII^e et XVIII^e siècles* (III), în „Revue roumaine d'histoire", X (1971), nr. 4, p. 710–714 şi *Vision de Byzance dans les chronographes et autres textes historiques roumains des XVII^e et XVIII^e siècles* în *Actes du XV^e Congrès international des études byzantines, Bucarest, 6–12 septembre, 1971*, vol. III, Bucarest, 1975, p. 532–534.

[12] Ms. in-8, de 137 file, din care sunt albe f.1–4,80^v, 105–130^v, 135–137; a aparţinut bibliotecii episcopului Dionisie Romano de la Buzău, fiind dăruit Academiei la 17 sept. 1897. Miscelaneu; cuprinde descoperirea Sf. Liturghii (f.68–80) dar şi începutul istoriei Constantinopolului şi căderea sa sub turci la 1453, după cronica atribuită lui Nestor-Iskender (vezi *supra*, n. 11). Viaţa lui Constantin (fără titlu) figurează între f.5–59^v. La f.104^v se află însemnările copistului: „Scrie robul lui Dumnezeu Barbul log<ofă>t" şi „1790 mai 1. Au început a-mi da şi mie ispravnicii... leafă pe lună câte t<a>l<eri> cinci – Barb<u> log<oft>". Cf. şi G. Ştrempel, *Copişti...*, I, p. 20 şi *Catalogul...*, I, Bucureşti, 1978, p. 328–329. Manuscrisul mai poartă o însemnare din 24 aprilie 1788 a popii Ioniţă din mahalaua Mântulesii din Bucureşti (fila albă de pe coperta din faţă), data naşterii logofătului Barbu, a fratelui său

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

la 5 august 1794[13]; *ms.44* (ibid.), alcătuit de Stan logofătul la 22 sept. 1794[14]; *ms.5731* (*ibid.*) început la Bucureşti de mâna lui Dinu sin Nicolae iuzbaşa de Divan la 12 aprilie 1800 şi încheiat în pribegie la Braşov la 27 august 1802[15]; *ms. 1158* (*ibid.*) (fost ms. Gaster 97), copiat de Constantin Gheorghiu Basarabov la 4 iulie 1813[16]; *ms.3403* (*ibid.*) (fost ms. Gaster 63) alcătuit de Alexandru Pastia la 21 septembrie 1816[17]; şi *ms.1124* (*ibid.*) (fost ms.Gaster 63), copiat la 8 octombrie

---

Ilie şi a sorei sale Stanca, copii ai lui Petre căpitanul, cu autograful acestuia din urmă (f.137) şi o listă de scutelnici din jud. Saac, Ilfov, Dâmboviţa şi Muscel, fără dată (f. 137^{v}). Am identificat în persoana logofătului Barbu, pe tatăl istoricului Nicolae Bălcescu (vezi Paul Cernovodeanu, *Codicele logofătului Barbu, tatăl lui Nicolae Bălcescu, 1790*, în „Studia et acta Musei Nicolae Bălcescu", II–III (1970–1971), p. 119–135.

[13] Ms. in-f°., de 98 file; provine din achiziţii noi, 1953. Miscelaneu cuprinzând „Floarea Darurilor", povestea lui Archirie şi Andan, „Erotocrit" ş.a.; a aparţinut unui Mihalachi Stihi din Huşi care a lăsat diferite însemnări, cf. G. Ştrempel, *Catalogul...*, I, p. 358–359. Între f. 95–98 conţine un fragment neterminat din viaţa lui Constantin cel Mare şi anume: *Istoria pentru Ierusalim şi pentru toate cele ce au lucrat sfânta şi împărătiasa Ileana şi cu fiiul ei Constandin împărat şi câte mănăstiri şi bisărici au zidit la cele sfinte locuri la anii de la zidirea lumii 5838* <330 e.n.>. Iar de la H<risto>s 1794 s-au început a scrie avg<us>t 5". Manuscrisul nu relevă numele copistului ci doar însemnările amintitului Stihi; la f. 87 se mai află trecută data „19 ghen<arie> 1795", pe fo.37^{v} o menţiune a marelui cutremur din 14 octombrie 1802 şi la f.80 notarea la 9 septembrie a apariţiei unei comete în 1811.

[14] Ms. in-4°, de 234 file, cu conţinut miscelaneic liturgic (texte şi învăţături religioase). *Viiaţa sfântului Constandinu împăratul* (cu portret) la f.6^{v} (textul figurează între f.5^{v}–47). La f.56 şi 115^{v} se află însemnarea copistului proprietar al manuscrisului, Stan logofătul, din 22 septembrie şi 22 octombrie 1794, cf. Ion Bianu, *Catalogul manuscriptelor româneşti*, Bucureşti, 1907. I, p. 106; G. Ştrempel, *Copişti...*, I, p. 222 şi *Catalogul...*, I, p. 21–22. Alte însemnări privind unele evenimente petrecute la Bucureşti între 1813–1823 la I. Bianu, *op.cit.*, I, p. 106–107 şi G. Ştrempel, *ibidem*; ms. este menţionat de I. Ştefănescu, *Legende despre Sf. Constantin*, p. 293, n. 1.

[15] Manuscrisul care conţinea între f.159–187 şi „războiul Troadei" a fost analizat de P. Cernovodeanu, *Variante autonome ale „Războiului Troadei"...*, p. 32, n.17. Capitolul *Istoria marelui împărat Costandin ţar I a mumii-si Elenii*, fără sfârşit, figurează între f.2–12. Mai vezi şi G. Ştrempel, *Catalogul...*, IV, p. 386–387.

[16] Ms. in-f°., de 132 file. Conţinut miscelaneic (descoperirea Sf. Liturghii, moartea lui Avraam, povestirea căderii Constantinopolului după cronica atribuită lui Nestor-Iskender etc.); între f.2–59 se află *Istoria marelui împărat Const<ant>in al Ţarigradului*. Manuscrisul poartă următorul titlu; *Istoriia marelui împărat Con<stan>din al Ţ<a>r<i>gr<a>dului (!) scrisă şi alte istorii foarte frumoase care le-am scos cu mâna după alte cărţi cu istorii, de tipariu. În zilele prea înălţatului d<o>mn Io Ioan Gheorghiu Caragea voevod întru întâia d<o>mnie a sa, mitropolit fiind a toată Ungrovalachiia chiriu chir Nictarie. Şi s-au scris cu osteneala şi cu cheltuiala d<u>mnealui chiriu chir Constantin Gheorghiu Basarabov, la anii de la Hristos 1813, iar de la zidirea lumii 7321, iulie 4*", cf. G. Ştrempel, *Catalogul...*, I, p. 244.

[17] Ms. in-8, de 166 file; achiziţii noi. Mai cuprinde istoria căderii Constantinopolului, după cronica atribuită lui Nestor-Iskender, povestea lui Archirie şi Andan şi alte texte apocrife, cf. G. Ştrempel, *Catalogul...*, III, Bucureşti, 1987, p. 116–117. Între f.1–45^{v} se află *Viaţa sfântului Constantin cel Mare*; la f. 45^{v} data: „1816 septembrie 21". Copistul Alexandru Pastia îşi depune autograful pe f.78^{v}, cu data 1816 sept. 21, pe f.85^{v} şi 103; pe f.163^{v} menţionează: „Am scris eu robul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

1816 şi datorat poate unui Dumitru logofăt[18]. Manuscrisele din *Moldova* au fost copiate, primul, de Samoil dascălul din Hârşovița la 9 iulie 1778[19], al doilea, de Toma Andriieş la 24 iulie 1799[20], iar al treilea, de o mână necunoscută în primele decenii ale secolului al XIX-lea[21]; acel din *Transilvania* se datorează lui Matei Voileanu la 1749[22].

Pe scurt, fragmentul din cronografe, privitor la viața lui Constantin cel Mare, cuprindea câteva episoade legate în special de atitudinea sa față de creştinism. Astfel, pe când Constantin guverna Portugalia, creştinii din Apusul Europei, nemaiputând îndura silniciile împăraților păgâni Maxentie şi Sever, i-au scris să se ridice împotriva lui Maxentie şi să vină la Roma. Într-un prim contact militar cu adversarul său, Constantin este înfrânt. Atunci, Constantin avu în vis revelația semnului crucii şi cuvintele profetice că „în acest semn vei învinge". Într-adevăr, el înalță o cruce de argint în vârful unei suliți pe care o puse în fruntea oştirii sale şi repurtă o strălucită biruință asupra lui Maxentie ce pieri înecat în apele Tibrului. Cetatea Roma îşi deschise porțile înaintea învingătorului iar Constantin fu proclamat împărat. Cu acest prilej, el acordă un larg edict de toleranță creştinilor.

---

lui H<risto>s Dumnezeu cel mai jos iscălit leat 1816 oct. Alexandru Pastiia". La f.119^{v} se consemnează data târnosirii bisericii Sf. Nicolae Şelari din Bucureşti la 18 martie 1816 de către Iosif, episcopul Argeşului.

[18] Ms.in-8, de 179 file, constituind un miscelaneu de texte şi legende apocrife (Veşmântul lui Hristos, vedenia Sf. Macarie, cele 12 Vineri mari etc.). Între f.2–99 se află *Viața marelui şi prea bunului Constandin împărat, creştinul carele au făcut Țarigrad<ul>, cu toată temeliia lui, care este şi până astăzi*. La f.1, figurează însemnarea: „Această sfântă carte ce-i numele (!) marelui Constandin Țarigrad<eanul> scrisă 1816, octomvrie 8" iar la f.65^{v}–66: „Leat 1816 martie 25. Dumitru logofăt", cf. G. Ştrempel, *Catalogul...*, I, p. 230–231.

[19] Ms. 1264 (B.A.R.) a fost prezentat de P. Cernovodeanu, *Variante autonome ale „Războiului Troadei"...*, p. 33, n. 21. În acest ms. *Istorie a marilui împărat şi întâi creştin, Consta<n>tin, carile au făcut Țarigradul, cu toate ali lui, precum este şi până astăzi*, este cuprins între f. 18–50^{v}. Vezi şi G. Ştrempel, *Copişti...*, I, p. 205 şi *Catalogul...*, I, p. 270–271.

[20] Ms. 5208 (B.A.R.), 201 file, achiziție recentă; miscelaneu conținând istoria Sandipii filozoful, războiul Troadei, Floarea Darurilor etc. Între f.85–108 *Viața şi istoria întâiul<ui> împărat creştinesc marili Constandin <împăratul> Țarigradului*. La f.3 însemnarea copistului: „Scrisu-s-au aciastă carte, anume Sindipa, în zilele domnului nostru [Alessandru] Constandin Alecsandru Ipsilant voevod, întru întâie domnie a Mării Sale aici în Moldova, la anii de la Hristos 1799, iulie 20. Toma Andrieş" iar la f.84: „Sfârşitul istorii înțăleptului Sandipa astronom ş-a împăratului şi a filosofului împăratului şi a şapti filosofi şi a țiitoare muerii a împăratuluui Chir persului, 1799, iulie 24 zile. Toma Andrii<eş>". La f.143^{v}, 171, 198^{v}, 199^{v}, 200^{v} şi 201^{v} însemnări şi iscăliturі ale lui Toma Andriieş şi ale Ilincăi Andriieş între 23 dec.1799 şi 20 ian. 1811. Cf. şi G. Ştrempel, *Catalogul...*, IV, p. 236–237.

[21] Descrierea ms.1751 (B.A.R.) la P. Cernovodeanu, *op. cit.*, p. 34, n. 26. *Viața şi istoriia a marelui Constandin întâiul împărat creştinesc din Țarigrad* se află între f.1-23^{v}. Cf. şi G. Ştrempel, *Catalogul...*, II, Bucureşti, 1983, p. 52.

[22] Analiza ms.3399 (B.A.R.) (codicele Matei Voileanu de la 1749) la P. Cernovodeanu, *op.cit.*, p. 31, n. 14. *Viața prea marelui Constandin întâiul credincios împărat bun creştinesc carele au făcut Țarigradul cu toate tocmélele, precum iaste şi până astăzi* figurează între f.219–254 ale manuscrisului. Vezi şi G. Ştrempel, *Catalogul...*, vol. III, p. 113–115.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Trecând cinci ani de la urcarea sa pe tron, Constantin se îmbolnăvi foarte rău, umplându-i-se tot corpul de pustule. Consultându-i pe medicii săi, împăratul a fost sfătuit de câțiva dintre ei să-și îmbăieze trupul bolnav în sângele unor prunci. Încercând să urmeze acest sfat, Constantin văzând durerea mamelor cărora li se luaseră prunci spre a fi uciși, renunță la gândul său și se resemnă în suferință. În vis i se arătaseră apostolii Petru și Pavel, ce i-au făcut cunoscută milostivirea lui Dumnezeu pentru fapta sa bună și i-au promis tămăduirea, dacă-l va consulta pe arhiereul creștin Silvestru. Acesta a fost chemat de Constantin, pe care a reușit să-l convingă să primească taina botezului. O dată botezat, trupul împăratului s-a curățat de plăgi. Văzând minunea, întreg poporul roman și alte norcade s-au botezat, slăvind cucernicia lui Silvestru, ajuns papă al Romei.

În al zecelea an de domnie, Constantin s-a ridicat împreună cu gîrerele său Licinius împotriva împăratului păgân din Răsărit, Maximilian Galerie, persecutor al creștinilor, pe care l-au înfrânt cu ajutorul ceresc. Licinius primi drept răsplată de la Constantin partea de răsărit a Imperiului.

Peste trei ani, Constantin închise templele păgâne din împărăția sa sau le transformă în biserici și îngădui creștinilor să-și propovăduiască religia în întreaga lume. Tot atunci avu loc în fața împăratului și a Curții sale marea înfruntare între papa Silvestru și vrăjitorul evreu Zamvri, care se termină cu triumful celui dintâi, prin învierea, cu ajutorul lui Dumnezeu, a unui taur ucis de cel de al doilea prin puterea diavolului[23].

În al 15-lea an de domnie, văzând persecuțiile la care creștinii erau supuși de către Licinius în partea de răsărit a Imperiului, Constantin se ridică împotriva sa, îl izgoni și-l închise în cetatea Salonului (Salonicul de astăzi), unde, mai târziu, fu ucis. În acea vreme împăratul s-a gândit să-și zidească o cetate nouă, iar în urma unui vis revelator hotărî să o întemeieze la Vizantia. Și după cinci ani de zile Constantin isprăvi de ridicat cetatea, la anul de la facerea lumii 5838 (330), pe care o îmbogăți cu palate, biserici și clădiri mărețe, punându-i numele de „Constantinograda" (Constantinopol, Țarigrad).

Tot atunci împăratul a trimis pe maica sa, Elena, în Țara Sfântă și la Ierusalim, pe locurile unde a trăit Iisus Hristos, spre a căuta crucea pe care a fost răstignit. Locul unde se afla îngropată crucea a fost descoperit în urma unei minuni și cu acest prilej s-au botezat și o mulțime de evrei. Elena zidi la Ierusalim mai multe biserici, printre care și cea a Sf. Mormânt iar crucea și piroanele folosite la supliciul Mântuitorului Iisus Hristos au fost aduse cu mare alai la Țarigrad. În al 20-lea an de domnie a lui Constantin s-a ivit în împărăție erezia lui Arie din Alexandria, ce nega divinitatea lui Iisus. Provocând multă turburare și supărare creștinilor, erezia lui Arie fu solemn condamnată prin soborul părinților bisericii

[23] Episod reluat și dezvoltat de obicei în anexele părții a II-a a cronografelor de tip Danovici.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

reunit la Niceea. Ultimii ani de domnie ai lui Constantin s-au petrecut în campanii victorioase duse împotriva perşilor şi goţilor; împăratul a închis ochii la Niceea la 28 mai în vârstă de 65 de ani, după ce a împărţit imperiul între fiii săi Costie (!), Costandie şi Constantin. Moaştele lui au fost aduse apoi cu mare pompă de fiul său Costandie şi îngropate în biserica Sf. Apostoli din Ţarigrad[24].

După cum se poate constata, lectura vieţii lui Constantin cel Mare era destinată să impresioneze cititorii nu numai prin măreţia faptelor sale, dar şi prin cucernicia arătată, să consfinţească superioritatea creştinismului asupra celorlalte religii şi să-i îndrume pe credincioşi la supunere faţă de Biserică şi poruncile ei. În această povestire – în care miraculosul creştin şi-a găsit un câmp larg de desfăşurare – s-au strecurat însă şi unele aspecte reale, legate nu numai de faptele de arme ale lui Constantin şi de politica generală dar şi de acţiunile sale de ridicare a bisericilor de la Constantinopol şi Ierusalim, descrise cu lux de amănunte.

Ultimele fragmente izolate din cronografe, pentru care s-a manifestat un evident interes în ţările noastre la începutul secolului al XVIII-lea şi sfârşitul celui următor, au fost cele relative la domniile împăraţilor bizantini Mauriciu (582–602), Foca tiranul (602–610), Vasile I Machedon (Macedoneanul) (867–886) şi Leon al VI-lea cel Înţelept (886–911). Aceste extrase n-au beneficiat însă de o circulaţie independentă, figurând aproape întotdeauna în acele codice care conţineau şi viaţa lui Constantin cel Mare. Astfel, domniile lui Mauriciu şi Foca sunt incluse în *ms.63* (B.A.R.) (din sec. XVIII, aparţinând popii Gavril din Broşteni, la 6 noiembrie 1804)[25], în *ms.1264* (*ibid.*) (copiat de Samoil, dascălul din Hârşovita, la 9 iulie 1778)[26] şi în *ms.5208* (*ibid.*) (copiat de Toma Andriieş pe vremea domniei lui Constantin Ipsilanti, la 29 iulie 1799)[27], toate trei din *Moldova*, iar domniile lui Vasile Machedon şi Leon cel Înţelept figurează în afara acestor trei manuscrise[28] şi în *ms.273* (*ibid.*) (alcătuit la 29 noiembrie 1826 de Scarlat Vârnav)[29] în *Moldova*

[24] Câteva manuscrise conţin în mod izolat fragmentul, figurând în anexele părţii a II-a a cronografelor de tip Danovici, referitor la tranzlaţia moaştelor Sf. Constantin de la Niceia şi la tâlcuirea profetică a slovelor de pe mormântul său de către patriarhul Constantinopolului, Ghenadie al II-lea Scholarios (1454–1456, 1462, 1464); printre acestea citãm mss. 236 (B.A.R.) f.295–296^{v}, datorat la 14 iunie 1765, lui Stoian Bucureşteanu de la Mănăstirea Antim (cf. I. Bianu, *Catalogul manuscriptelor româneşti*, I, p.491; G. Ştrempel, *Copişti...*, I, p.231 şi *Catalogul...*, I, p.66; Emil Vârtosu, *Din criptografia românească*, p. 300–304); ms. 208 vine de la Bibl. Univ. Iaşi, datând din 20 sept. 1797 (E. Vârtosu, *ibidem*); ms.1433 (B.A.R.), f.66^{v}-67^{v} scris pe la 1790 de Barbu logofătul, tatăl lui Nicolae Bălcescu (vezi *supra*, nr. 12); ms.4865 (B.A.R.), f.265–266^{v} (datând din sec. XVIII în Transilvania, aflat în posesia unui Johann Alexiovici din Oradea), cf. G. Ştrempel, *Catalogul...*, IV, p. 143–144 ş.a.

[25] Între f.53–58, 58–63^{v}. Asupra manuscrisului vezi P. Cernovodeanu, *op. cit.*, p. 34, n. 24. Vezi şi I. Bianu, *Catalogul...*, I, p. 158 şi G. Ştrempel, *Catalogul...*, I, p. 27–28.

[26] Între f.84–87^{v}, 90-94^{v} (cf. şi *supra*, n. 19).

[27] Între f.161–171 (cf. şi *supra*, n.20).

[28] În ms.63, f.18^{v}–23 şi 23–29^{v}; în ms. 1264, f. 65–71 şi 73–82; în ms.5208 şi 144–154.

[29] Între f.27–43 şi 43–58^{v}. Asupra ms.273 vezi P. Cernovodeanu, *op. cit.*, p. 34, n. 25; I. Bianu, *Catalogul...*, I, p. 622 şi G. Ştrempel, *Catalogul...*, I, p. 77–78.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

precum şi în *ms. 1785* (*ibid.*) (datând de pe la 1753)[30] din *Ţara Românească*, ca şi în *ms.3399* (*ibid.*) (codicele Matei Voileanu de la 1749)[31] din *Transilvania*.

Figurile acestor împăraţi i-au atras pe cititori prin insolitul victii lor şi întâmplările foarte diferite la care au luat parte. Mauriciu este prezentat ca o victimă a greşelilor sale, în timp ce Foca apare ca un tiran crud şi neîndurător care şi-a primit pedeapsa pentru fărădelegile sale. Vasile Machedon este zugrăvit ca un împărat drept, viteaz şi curajos, în contrast cu predecesorul său, Mihail beţivul, pe când Leon, în ciuda renumelui său de înţelept, se risipeşte într-o viaţă destul de uşuratecă, fiind veşnic preocupat de căsătoriile şi aventurile sale amoroase, dintre care unele amintesc, prin cruditatea lor, de anumite episoade ale *Decameronului* lui Boccaccio.

În încheierea celor expuse mai sus, ţinem să relevăm din nou interesul care a fost manifestat în literatura istorică din ţările române, la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi începutul celui de al XIX-lea, pentru unele episoade selecţionate din cronografe, cu circulaţie autonomă, referitoare fie la momente eroice, pline de dramatism, ca războiul Troadei sau ridicarea Imperiului Roman, fie la aspecte patetice din viaţa primilor creştini martirizaţi în timpul lui Neron şi a altor împăraţi despotici sau la triumful Bisericii din zilele lui Constantin cel Mare. Vicisitudinile domniilor unor împăraţi bizantini, cu un sfârşit de multe ori tragic, ofereau prilej de reflecţie faţă de deşertăciunile lumii înconjurătoare, scoţând în relief o dată mai mult veşnicia puterii divine şi necesitatea supunerii faţă de Biserică şi poruncile ei. Îmbibate de un puternic spirit religios şi slujind totodată unor scopuri moralizatoare, naraţiunile detaşate din cronografe, mostre tipice ale literaturii medievale, se încadrau în mentalitatea epocii, pentru care supunerea faţă de Biserică şi de domnie, reprezentau constante imuabile, oferite ca îndreptar întregii societăţi româneşti.

[30] Între f.33–39, 40^{v}–53 şi 53–70. Pentru ms.1785 vezi P. Cernovodeanu, *op. cit.*, p. 31–32, n. 15; G. Ştrempel, *Catlogul...*, II, p. 60.

[31] Între f.201–209^{v} şi 209^{v}–217 (cf. şi *supra*, n.22).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ZILOT ROMÂNUL, *Opere complete*, ediție îngrijită, studiu introductiv, note, comentarii și indice de Marcel-Dumitru Ciucă, Editura Minerva, București, 1996, 432 p.

Editura Minerva publică în seria *Restitutio* scrierile cronicarului Zilot Românul. Autorul ediției își propune să lămurească numeroasele incertitudini privind viața celui pe care îl consideră ultimul cronicar (există incertitudine și în privința numelui său real) și să adune, într-o ediție critică, materialul rămas de la acesta – publicat sau inedit.

Avându-l înaintaș într-o atitudine critică doar pe Gr. Tocilescu (cel care, de altfel, aflase numele autorului, ajungând să o cunoască pe soția acestuia), Marcel-Dumitru Ciucă adună un mare număr de documente dintre cele mai diverse – scrisori, acte de vânzare, dosare de judecătorie, catagrafii, manuscrise care îl ajută să facă câteva afirmații în premieră. Astfel, el stabilește, pe bază documentară și în urma unor repetate confruntări, numele cronicarului (Ștefan Fănuță), locul și datele nașterii și ale morții (București, ~ 27 decembrie, 1787 – 12 noiembrie, 1853), diferitele funcții pe care le-a ocupat, perioadele corespunzătoare, ordinele de numire în funcție și câteva din actele semnate „serdarul Fănuță". Autorul ediției a cules, pe cât i-a stat în putință, date despre familia lui Zilot – cele trei soții, tatăl, surorile, cumnații, nepoții, copiii. Un moment important al biografiei îl constituie relațiile sale cu domnitorii epocii (prima jumătate a secolului al XIX-lea) și poziția sa în timpul revoluției de la 1848. Chiar dacă rămân nesigure câteva aspecte (semnalate ca atare), trebuie să remarcăm dăruirea și stăruința cu care Marcel-Dumitru Ciucă a lucrat la configurarea personalității lui Zilot Românul, prin descoperirea atâtor documente inedite.

În ceea ce privește opera cronicarului, o mare parte din aceasta era publicată din a doua jumătate a secolului al XIX-lea de B.P.Hasdeu, în 1882–1883 (*Înainte de Tudor Vladimirescu. O cronică inedită dintre anii 1800–1821, scrisă în versuri și proză sub pseudonimul de Zilot Românul și păstrată în Biblioteca Arhivelor Statului*, în „Columna lui Traian") și de Gr. Tocilescu, în 1885 (*Scrierile inedite ale lui Zilot Românul, Din scrierile lui Zilot Românul*). Pe lângă opera cunoscută, care cuprinde cronici rimate sau în proză (perioada 1796–1823) și câteva poezii (închinate câte unui binefăcător sau câte unui eveniment), volumul de față cuprinde și un capitol cu material inedit – poezii ocazionale, grupate de editor sub titlul *Stihuri și însemnări*.

Volumul, pe lângă textele propriu-zise, cuprinde un studiu introductiv, un corp de note, comentarii, variante, glosar, bibliografie generală, indice și câteva fotocopii.

Cu un aparat critic voluminos, aducând precizările necesare în ceea ce privește viața și opera cronicarului, credem că acest volum constituie ediția definitivă a operei lui Zilot Românul.

Cristina Bârsan

DAN HORIA MAZILU, *Introducere în opera lui Dosoftei*, București, Editura Minerva, 1997, 230 p.

Aceeași editură publică, în seria *Introducere în opera lui...*, un volum dedicat lui Dosoftei. Structura cărții este limpede: biografia (Acest Dosoftei mitropolit: „Era de neam mazâl", „O scară urcată cu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

repeziciune", „Exilul"), programul mitropolitan (Înnoirea ca program coerent: „Ortodoxie riguroasă", „Inteligibilitate", „Accesibilitate", „Competență"), realizări poetice (Poetul: „Marea Psaltire", „Felurite", „Spuria"), cărți bisericești românești (Părinte al Bisericii Ortodoxe Românești: „Oficierea", „Edificarea"). Chiar dacă această serie este considerată de popularizare, seriozitatea lucrului profesorului Mazilu se face simțită (cu atât mai mult cu cât autorul se simte responsabil de schițarea în premieră a unui portret unitar – chiar dacă schematic, după cum spune: „Deși au adunat în timp o bibliografie impresionantă (cu foarte multe investigații de detaliu), opera literară a lui Dosoftei, fapta lui culturală, în genere, ca și demersurile ecleziastice, actele sale (de multe ori cu răsfrângeri politice) de înalt prelat al Bisericii românești nu dispun încă de necesara cercetare monografică"(p. 182).

Folosind drept punct de plecare studiile introductive ale ediților critice de care Dosoftei s-a bucurat până acum (Dosoftei. *Opere*, I, versuri, ed. critică de N.A.Ursu, studiu introd. de Al. Andriescu, București, Editura Minerva, 1978 și Dosoftei, *Dumnedzăiasca Liturghie, 1679*, ed. critică de N.A.Ursu, studiu introd. de I.P.S.Teoctist, arhiepiscop al Iașilor și mitropolit al Moldovei și Sucevei, Iași, 1980), Dan Horia Mazilu amplifică bibliografia și o aduce la zi, neocolind propriile opinii critice – argumentate – atunci când trebuie să aleagă între mai multe variante de interpretare. Chiar dacă autorul se străduiește să păstreze cartea la un nivel „pentru toți" citând, de exemplu, cu litere latine diferite titluri sau pasaje în slavonă , bogăția informației ajunge în straturi „specializate" (comparații între manuscrise, filiații).

Pe lângă prezentarea biografiei și a activității de edificare bisericească a mitropolitului, scopul principal al cărții de față este reliefarea operei dosoftiene în plan literar – și anume, vocația de poet a acestuia. *Psaltirea în versuri* este opera fundamentală („Tălmăcind poezie sacră, Dosoftei izbutește miraculos să se roage uneori lui Dumnezeu în niște cadențe ce fac din psalmi compuneri înăuntrul cărora limba română se simte în largul ei", p. 113), dar ea este încadrată și de alte alcătuiri poetice, stihuri introductive ale diferitelor tipărituri, o istorie a Moldovei în versuri, alte versuri hagiografice. Autorul acordă o mare atenție încadrării acestei activități poetice într-un curent est-european, cu referire mai ales la literaturile polonă și ucraineană, accentuând existența sincronă a unei preocupări comune, dar și originalitatea demersului dosofteian; paragrafe întregi sunt dedicate valorii literare a psalmilor și mijloacelor de realizare artistică.

Conștient de faptul că Dosoftei este apreciat mai mult ca o figură importantă a Bisericii românești, Dan Horia Mazilu precizează în repetate rânduri conștiința literară a acestuia, detectabilă în lucrul asupra versului și în revenirile, peste ani, asupra formei.

Cristina Bârsan

DRAGOȘ MOLDOVANU, *Dimitrie Cantemir între Orient și Occident*, studiu de stilistică comparată, București, Editura Fundației Culturale Române, 1997, 256 p.

O lucrare savantă (de altfel, pe măsura operei aflate în studiu) este cartea lui Dragoș Moldovanu, *Dimitrie Cantemir între Orient și Occident*, studiu de stilistică comparată. Această carte – o spun cu toată convingerea – este rezultatul unei munci de o viață (amintim câteva articole ale aceluiași autor: *Oriental și clasic în stilistica frazei lui Cantemir*, în „Anuar de lingvistică și istorie literară", Iași, XIX, 1968, și *Sintaxa narativă a Istoriei ieroglifice: structurile dislocate*, în „Revista de istorie și teorie literară", XXI, 1976, nr. 1). Având trei capitole importante („Nivelul sintactic", „Abundența stilului", „Locul lui Cantemir în cadrul evoluției stilului savant românesc") acest studiu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pune în mișcare o bibliografie impresionantă ca volum și exotism (pornind de la Aristotel și Cicero – pentru a da numai două nume –, ajungând la studii de retorică medievale – occidentale și arabe –, gramatici ale limbilor latină, greacă, turcă, până la studii de stilistică contemporane) și are o metodă de lucru riguroasă: prezentarea opiniilor precedente și argumentarea, cu exemple ce umplu pagini întregi, a opiniei personale, diferită de a celorlalți, mai ales prin precizia și siguranța formulării. Autorul însuși sesizează dificultatea cititorului în fața unui text atât de elaborat și subliniază cu litere cursive pasajele conclusive esențiale.

Primul capitol, mai arid, se referă la topica din *Istoria ieroglifică*, cu accent pe hiperbat. Cercetând mai multe texte manieriste, Dragoș Moldovanu ajunge la concluzia că: „Existența construcțiilor în discuție atât în limbile orientale, cât și în cele europene cunoscute de Cantemir, impune renunțarea la criteriul formal în stabilirea originii lor. [...] Gradul de concordanță funcțională va fi un prim criteriu de izolare a aparenței de identitate" (p. 27). Folosind și criteriul funcției, autorul consideră că fraza cantemiriană aparține, stilistic, lumii greco-latine, și nu celei orientale, însă consideră această influență de tip secundar: „Inversiunile lui Cantemir păstrează funcția stilistică a textelor clasice reevaluate de umanism" (p. 46).

Chiar dacă se referă la stil, al doilea capitol este, structural, asemănător cu primul: diferite opinii precedente sunt urmate de o lungă expunere a teoriilor poetice baroce (că Dimitrie Cantemir este un scriitor baroc e de la sine înțeles) orientale și occidentale (părțile care pot privi opera cantemiriană), care, apoi, sunt aplicate operei (*Istoria ieroglifică* și, fragmentar, *Divanul*).

Având în vedere raporturile de filiație între retorica occidentală și cea orientală, specificitatea stilului cantemirian nu poate fi apreciată după principiile generale ale barocului: „Așadar, amestecul de stiluri, combinațiile ingenioase de concret și abstract, insolitul imaginilor, propensiunea spre complicații în expresie, în sfârșit, cultul exagerat al formei – deja semnalate în opera lui Cantemir – pot fi asociate, în principiu, atât cu barocul european cât și cu cel asiatic" (p. 64). Cercetând însă structura intimă a frazei, Dragoș Moldovanu crede că „perioada lui Cantemir este structural diferită de fraza artistică a orientalilor" (p. 73): „modelul greco-latin al perioadei lui Cantemir este incontestabil" (p. 90). Concluzie, spunem noi, firească, având în vedere rezultatele cercetării din primul capitol, și dovadă a unității conceptuale a operei cantemiriene pe diferite planuri.

Și totuși, influența Orientului este greu de negat, chiar dacă își face simțită prezența într-o formă subtilă: „Este limpede că preferințele pentru literaturile orientale i-au solicitat lui Dimitrie Cantemir un efort tehnic considerabil, pe care «brudia» limbă românească nu-l putea suporta decât suplimentându-și caracterele latine. Orientul și Occidentul nu se întâlnesc, nu se pot întâlni în planul lingvistic al stilului lui Cantemir decât ca o *coincidentia oppositorum*. Relația dintre ele se stabilește totuși, dincolo de concret, în zonele psihologicului, într-o contextură unică" (p. 98).

Cristina Bârsan

ELENA NICULIȚĂ-VORONCA, *Datinile și credințele poporului român*, adunate și așezate în ordine mitologică. Ediție îngrijită și introducere de Iordan Datcu. București, Editura Saeculum I.O., 1998, vol. I, 448 p.; vol. II, 496 p.

În 1903 apărea la Cernăuți, tipărită pe cont propriu, cu mari sacrificii băneși, voluminoasa lucrare a Elenei Niculiță-Voronca, *Datinile și credințele poporului român*, rămasă până azi un op de referință în domeniu și totodată cea mai cuprinzătoare colecție de folclor din Bucovina de Nord.

Urmând exemplul oferit de activitatea de culegere și valorificare a folclorului, întreprinsă de I. Gh. Sbierea și S. Fl. Marian în această parte a țării, Elena Niculiță-Voronca și-a propus și a izbutit

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

în mare măsură să ofere o hartă, tinzând către completitudine tipologică – dar nu numai –, a imaginarului folcloric din zona investigată (la nord de linia Botoșani–Suceava), în ultimii cincisprezece ani ai secolului trecut. Practic avem de-a face cu un evantai larg desfășurat de obiceiuri, credințe și specii literare populare – de la legende, basme, snoave la cântece, balade, colinde, ghicitori, proverbe, jocuri de copii etc. (redate în forme apropiate oralității, cu indicarea provenienței), grupate tematic și distribuite în patru mari secțiuni, prezidate de cele patru elemente primordiale, presupuse a sta la temelia gândirii populare primitive: *Pământul, Aerul, Apa* și *Focul*. Acestora le premerge o secțiune constituită de *Facerea lumii*. Imposibilitatea de a racorda materialul concret la cadrul mitologizant aprioric – de unde excentricitatea și caracterul arbitrar a numeroase repartizări (de ce *religia* e subordonată principiului teluric, iar *îmbrăcămintea* celui acvatic? de ce *postul* apare în secțiunea *Pământul* cât și în secțiunea *Apa*? etc.) a ridicat necontenit îndreptățite obiecții, dar a făcut totodată și să se treacă prea ușor cu vederea meritele excepționale ale colecției: bogăția enormă de piese antologate (sporită pe orizontală de consemnarea frecventă de variante la timpurile reprezentate), autenticitate – perfect corespunzătoare nivelului exigențelor de vârf ale epocii –, caracter în mare măsură inedit al motivelor, atestare abundentă de forme arhaice, dar și „moderne" (a se vedea, de pildă, apariția dracului, îmbrăcat ca domnișor, cu țigare în gură și pălărie pe cap – I, 357), tendință enciclopedică, stimulată, poate, de exemplul predecesorilor Hasdeu, Șăineanu, S. Fl. Marian, reflectare consistentă a fondului mitic autohton, chiar dacă circumscris zonal, înregistrare a unor interesante fenomene de aculturație, vii într-un spațiu cu populație plurietnică, asemenea nordului Bucovinei. În treacăt fie spus, viziunea mitologizantă a Elenei Niculiță-Voronca, în ultimă instanță reducția la elementar și fascinația originilor, ținea de spiritul vremii, de un romantism întârziat care la noi nu își epuizase încă, în domeniul folcloristic, forța de iradiere și ale cărui ecouri se vor stinge abia în preajma primului război mondial (printre ultimii susținător ai schemelor mitologice și monogenetice: G. Coșbuc și Th. D. Speranția). Cu toate că specialiștii au utilizat cu prisosință colecția Elenei Niculiță-Voronca, ea nu a izbutit să intre în conștiința publică, să treacă pragul spre o audiență largă, precum, bunăoară, cea a lui Cătană, Ispirescu, Pop Reteganul, Slavici, G. Dem Teodorescu, Gr. Tocilescu etc., care au beneficiat de-a lungul timpului de reeditări integrale sau parțiale, în ediții științifice sau de popularizare. *Datinile* au fost sistematic ignorate de marele public. Se cuvine de aceea salutată ca un eveniment cultural și un act de justiție necesar inițiativa admirabilă a Editurii Saeculum I.O. de a le republica, și anume în condiții tipografice foarte onorabile și sub îngrijirea atentă, priceputa a lui Iordan Datcu (operația s-a dovedit extrem de anevoioasă, între altele, și din cauza numărului imens de greșeli de tipar al ediției princeps). Substanțială și bine informată, prefața acestuia schițează, pentru prima oară, sprijinindu-se pe însemnările biografice inedite ale autoarei *Datinilor*, arborele ei genealogic (aromâncă, în linie paternă), cu detalii pitorești (un strămoș înființase prima spițerie din Iași, un altul ținuse „buzduganul lui Ioniță-Vodă"), precum și etapele importante ale unei existențe consacrate cu abnegație, între altele, nu doar colecționării și cercetării literaturii populare, ci și recuperării identității naționale a românilor bucovineni rutenizați.

Dincolo de faptul, evident, că repune în circulație, la îndemâna cercetătorilor, un instrument de lucru de prim rang și, totodată, pagini de mare frumusețe poetică, putând interesa pe orice iubitor de literatură, noua ediție a *Datinilor*, în forma în care ni se înfățișează – regretabilă rămâne doar absența unui indice de materii care să faciliteze consultarea – ne confruntă, o dată în plus, cu împrejurarea, vrednică de toată prețuirea, că odinioară, o persoană ca Elena Niculiță-Voronca, autodidactă, lucrând de una singură, pe speze proprii și cu metodele precare ale epocii, era capabilă să ducă la bun sfârșit opere vaste și valoroase ca cea de față, opere pe care în zilele noastre echipe întregi de specialiști, plătiți pentru acest lucru și, înzestrați cu cele mai sofisticate mijloace tehnice, abia dacă mai sunt în stare să le înfăptuiască. Semn – și aceasta – că, ireductibilă, motivația afectivă rămâne și aici de neînlocuit.

Viorica Nișcov

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ION AGÂRBICEANU, *Opere. 15. Romane. 9. Prăbușirea*, Ediție îngrijită de Mariana Iova și Victor Iova, Editura Minerva, București, 1997, [XV] + [344] p.

În 35 de ani de la inaugurare, ediția *Operelor* lui Ion Agârbiceanu a ajuns la volumul al XV-lea. Cu acesta intră în circuitul lecturii romanul *Prăbușirea*, terminat la „Sibiu, 10.XII.1943" (unde scriitorul se refugiase în timpul celui de-al doilea război mondial). Exceptând un fragment, dat spre publicare revistelor „Gazeta literară" și, apoi, „Viața românească", dar apărut (parțial, se pare) doar în cea dintâi (în mai 1963), romanul a rămas inedit, în pofida numeroaselor încercări ale autorului de a-l edita. Asemenea multor scrieri ale lui Agârbiceanu, și *Prăbușirea* a străbătut o întreagă „aventură" până să vadă lumina tiparului. Editorii de acum, Mariana Iova și Victor Iova, expun această „istorie" într-o amplă *Notă asupra ediției*, insistând, cum era și firesc, asupra problemelor ivite de la preluarea lucrării. Iată, una dintre ele: „Faptul că ediția de *Opere* a fost începută de autor, iar continuarea noastră, începând cu volumul al XIII-lea, a avut de întâmpinat nenumărate «obstacole»: tăieri succesive din planul editorial, amânări, condiționări și restricții privind comentariile și notele de orice fel, până la excluderea lor din volum sau impunerea ideii că modernizarea lingvistică (nu numai ortografică) este chiar benefică, ușurând lectura cititorului, a făcut ca prezentarea textului lui I. Agârbiceanu să nu fie unitară lingvistic, iar comentariile să fie sporadice și neconcludente". Dar cum șirul problemelor ediției nu începe cu aceasta, nici nu se sfârșește cu ea, întrucât încercarea de „restabilire a realității lingvistice oferite de romanul inedit *Prăbușirea*, este parțial realizată. „Trebuie, insistă editorii, menționat însă că, la recomandarea editurii, care nu împărtășește întru totul punctul nostru de vedere asupra specificității fonetice și sintactice a unor forme de limbă – ce trebuie păstrate în text pentru autenticitate – am operat unele modificări, aducând o parte din ele la formele actuale ale limbii literare. Cu atât mai mult se cere ca aceste forme să fie menționate și explicate în nota asupra ediției, pentru a nu se mai crea confuzii și a ne delimita de alte păreri". În lecțiunile și opțiunile lor, editorii pleacă de la analiza romanelor pe care le-au publicat și de la observații pertinente datorate unor lingviști și unor critici literari de autoritate recunoscută. Așa se explică, abia la volumul al XV-lea al seriei de *Opere*, apariția, între altele, a unei descrieri a manuscrisului/textului de bază și a unei expuneri asupra formelor de limbă specifice prozatorului, care, pentru Ion Breazu era „transilvanissimus transilvanorum". Încă o observație, în treacăt, despre editarea romanului: textul lui nu este întreg, deși editorii au recuperat fragmentul publicat în „Gazeta literară". Din manuscris, afirmă dânșii, lipsesc 22 de pagini, lipsă marcată de autor prin însemnarea: „Trimis manuscrisul la «Viața Românească»" iar „fragmentul din «Gazeta literară» nu conține decât 13 pagini". Prin urmare, „până la descoperirea manuscrisului trimis «Vieții Românești», romanul se va tipări fără cele aproape 7 pagini lipsă". Dacă numărătoarea efectuată de editori este exactă și cifrele date de dânșii sunt corect tipărite, respectiv 22 (pagini scoase de autor din manuscris) și 13 (pagini publicate), din operația de scădere rezultă că ar fi vorba, totuși, de 9 pagini lipsă. Dar, observația noastră nu pune în cauză meritele ediției și nici, evident, ale realizatorilor ei. Strădaniile și împlinirile dânșilor, întru totul remarcabile și demne de toată lauda, vizează așezarea ediției pe o traiectorie firească, după traversarea numeroaselor momente dificile din răstimpul celor 35 de ani de când a început publicarea seriei. Amânările, ingerințele cenzurii, moartea autorului (1963), schimbarea echipei editoriale în mai multe rânduri au atras și modificarea concepției de editare. Consemnăm, în continuare, un synopsis al „mersului ediției" în partea lui vizibilă, după mențiunile laconice imprimate pe versoul foii de gardă și după „notele asupra ediției": 1) Primul volum al seriei, apărut în 1962, se deschide cu studiul introductiv *Ion Agârbiceanu*, semnat de Mircea Zaciu; pe foaia de gardă se menționează: „Această ediție apare sub supravegherea autorului", iar la caseta tehnică, redactor responsabil este indicat Pompiliu Marcea, înlocuit, de la volumul II, cu Gheorghe Pienescu; 2) Volumul IV, apărut în 1965, deci după moartea scriitorului, încheie pachetul de „schițe și povestiri"; pe fila de gardă se menționează: „Acest volum a fost pregătit pentru tipar sub supravegherea autorului, între anii 1961–1963"; 3) Volumul V, din 1968,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

începe seria de „povestiri și nuvele", cu mențiunea: „Textele din acest volum, pregătite pentru tipar sub supravegherea autorului între anii 1953–1963, apar sub îngrijirea lui G. Pienescu"; 4) Volumul VII, din 1972, deschide seria romanelor, cu *Arhanghelii*: nota de pe pagina de gardă arată că: „Textul din acest volum a fost pregătit pentru tipar de G. Pienescu, sub supravegherea autorului, în anul 1962"; 5) Volumul XII (Editura Minerva, 1986), al șaselea din seria romanelor (aici, *Strigoiul*), are specificația: „Textul din acest volum s-a tipărit sub supravegherea lui G. Pienescu, conform indicațiilor autorului și normelor stabilite pentru seria *Opere*"; 6) Volumul XIII, din 1988, prefațat de Dumitru Micu, prezintă textul, stabilit de Victor Iova (care semnează și *Nota editorului*), al unui roman (*Vremuri și oameni*), scris în 1942 și respins, atunci, de cenzura antonesciană; 7) După 1989, apar două volume, cu textul stabilit de Victor Iova (XIV: *Lume nouă*) și de Mariana Iova și Victor Iova (XV: *Prăbușirea*).

Cum se vede, au și edițiile odiseea lor.

Constantin Hârlav

ALEXANDRU CIORĂNESCU, *Ion Barbu*, Editura Fundației Culturale Române, 1996, 208 p.

Încă din prefața acestei monografii, autorul desemnează reperele unui demers dificil: proclamarea imposibilității de a explica în întregime mesajul poetic barbian, de unde și eliminarea oportună a „instrumentelor logice" pentru examinarea poeziei ermetice, și condiționarea internă și dialectică a poeziei de către critic, conjuncția poet-critic fiind specială în cazul lui Ion Barbu.

Secțiunea biografică descrie profilul lui Ion Barbu: portretul moral al unui om flămând, unul care ignoră „alimentul satisfacțiilor totale și-l caută pretutindeni știind că nu-l va găsi", ceea ce pentru religiozitatea poetului a însemnat „izvor de anxietate și abdicarea de la realități", cum era și un individ cu o percepție a realității diferită de comun. Este avansată și ipoteza creșterii conștiinței – fapt niciodată recunoscut clar de poet – că sterilitatea progresivă a adâncirii în generalizare și abstractizare, fenomen generator de spații limitate, deci epuizabile, în cazul lui în care matematicile sunt model mental, va marca și o epuizare a „literaturii creatoare matematice" ceea ce a făcut ca poetul, care practica paralelismul analogic, să moară cu treizeci de ani înaintea matematicianului. În virtutea faptului că imaginația matematică este atât de rar generatoare de imagini poetice noi, Alexandru Ciorănescu zăbovește asupra poeziei *Din ceas, dedus...* care nu ar viza comentariu matematic, dar noțiuni precum *grup, însumare, invers* sau chiar *joc* pot să ceară o palinodie: criticul sugerează și că exegeza matematică nu evidențiază sensuri noi, ci o structură logică mai coerentă.

Autorul notează trecerea (fără defavorizare) a lui Barbu de la folclor la clasicism. Barbu, care la 25 de ani scrisese *După melci* ca reflex al unui episod biografic, intelectual pasionat și saturat de lectură, după cum îl portretizează Ciorănescu, a avut ca primă lectură „cartea nescrisă a folclorului": „poezia populară este la poet... sediment peste care straturile de cultură s-au acumulat fără a-l suprima". Dar Barbu nu crede în posibilitățile de prosperare ale poeziei tradiționaliste și disprețuiește arta care „abuzează de clișeele obișnuite ale folclorului". Alexandru Ciorănescu răspunde celor care cred că poeziile din ciclul numit oriental sau balcanic conțin esențe folclorice că „esențele există, dar au fost extrase din folclorul urban", pe care Barbu îl simțea impropriu și din care a reținut „valorile incantatorii", „pitorescul blestemului și al descântecului". „Astfel, tradiția se prezintă pentru Barbu ca o tensiune conciliabilă, ale cărei extreme sunt răspunderile autobiografice ale inspirației și spaima academismului sterilizant". Aceasta, combinată cu un Barbu deplorându-și ignoranța umanistă, dar mărturisind slăbiciunea pentru Alexandri, pentru aportul alexandrinilor la științele exacte, și cu un

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Barbu având „preștiința Greciei"; „profesorii lui sunt Racine și Moréas, și lecția lor nu contrazice experiența matematică".

Alexandru Ciorănescu arată că orizontul conceptual al lui Ion Barbu era compus din folclor, Edgar Poe, Paul Valéry și filozofia lui Nietzsche, dar viziunea barbiană a Greciei parcurge un drum invers decât la Nietzsche: „de la un conținut tulbure și agitat, pe care-l va decanta până la a-l reduce la transparențe geometrice". Sunt aici analizate filiațiile lui Barbu cu Poe (prin *The Philosophy of Composition* și compoziția în proză a lui Ion Barbu, *Veghea lui Roderick Usher*: „imaginea întoarsă a scriitorului american nu e decât acel «zbor invers» care se desenează în grupurile apei, în poezia... care servește de prefață și de program culgerii *Joc secund*"), cu Moréas, Rimbaud („Barbu transformă pe Rimbaud într-un spirit științific cu temperament de cercetător; opera lui e o «metodică a delirului»") și Valéry. Alexandru Ciorănescu cercetează și aprecierile lui Barbu asupra literaturii române: despre Ion Ghica; „în Eminescu recunoaște *poetul transcendent*"; „opera lui Anton Pann e cartea lui de căpătâi". Este explicată cauza articolului împotriva lui Arghezi, afinitatea lui Barbu cu Lucian Blaga, relațiile nu tocmai cordiale cu lumea literară și aprecierea unică a lui Mateiu Caragiale: „judecăți lirice"...

Alexandru Ciorănescu critică taxinomia lui Tudor Vianu, căruia nu-i contestă importanța: poezia lui Ion Barbu – cuprinzând trei cicluri de inspirație, vădind deci o înnoire continuă, sau chiar vocea distinctă a trei poeți, fără a exista între ele „soluții de continuitate" – poate fi împărțită astfel: *ciclul marilor treceri, ciclul descompunerii* și *ciclul existențelor increate*.

Ciclul marilor treceri, având ca primă sursă *inspirația dionisiacă*, acoperă o perioadă dominată de Nietzsche și Pitagora; „poetul va concepe viața ca un elan frenetic" (*Panteism*), tensiune cuprinsă și în *Dionisiacă* („unde Histeria universală se numește Orgie") sau în *Elan* („trecere efemeră de la o stare la alta"). Rătăcirea ideatică a poetului va fi curmată în „setea de integrare în unitatea panteistă a naturii (*Cucerire*): ori prin moarte, ori „prin adeziunea totală reprezentată de elanul mistic" (*Pentru marile Eleusinii*). Resortul interior ar fi faptul că Barbu nu era un apolinic, ci un dionisiac cu o viziune a vieții ca tipar de existențe noi. Alexandru Ciorănescu relevă faptul că această poezie, dionisiacă în fond, cultivă atent, prin regularitate și precizie, forma: din poeziile acestui ciclu zece sunt sonete; iar la opinia că, arătându-se pe sine, Ion Barbu se află în postură romantică, autorul monografiei adaugă: „romanticul se mărturisește, pe când Barbu se propune", prilej pentru elucidarea controversei poetului cu Lovinescu și Vianu – alegorie ori figurație, ca figură stilistică ce întemeiază acest ciclu, ca și a controversei parnasianism sau simbolism...

Ciclul descompunerii, cu o primă secțiune despre *mitul transgresiunii*, se ocupă de poema *După melci*, vizează și *Riga crypto și Lapona Enigel*, dar și poeziile ocazionale *Cercelul lui Miss* și *In memoriam*: șapte, de fapt. „Melcul e simbolul și dovada eternelor înnoiri", scrie autorul: în sens general, „intenția de a modifica opera transcendentă a naturii e un păcat...; actul copilului e o transgresiune care încearcă să suspende efectele legii naturale și ca atare va întâmpina o dură cenzură". *Nastratin Hogea la Isarlâk*, înscrisă acestui ciclu, este interpretată ca abstragere onirică din real, deci un fel de moarte, iar soluția nu este decât speranța întoarcerii la idealul reprezentării prin modele geometrice.

Ciclul existențelor increate cuprinde 28 de poeme care au intrat toate în antologia *Joc secund*, din 1930. În această fază, poezia e o metodă de cunoaștere pentru Barbu. *Uvedenrode* e o primă încercare de teoretizare: „poema e solară și sexualitatea care se degajă din ea e cosmică, constituind o fațetă a panteismului deja cunoscut". Sensul poeziei *Ritmuri pentru nunțile necesare* „e în același timp limpede și confuz": sunt exprimate trei „nunți", adică trei posibilități ale cunoașterii: Venus (Frumosul) reprezintă amorul care duce totuși la o cădere; Mercur este inteligența practică (Binele ca știință și morală). Soarele ar trebui să fie Adevărul. Dar aceasta înseamnă izolare în viziuni interioare; dacă „existențele substanțial indefinite împiedică sau obturează viziunea normalei dezvoltări a

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

existențelor definite și finite, poetul vede mai mult, dar trăiește mai puțin". *Falduri* e o glosă a experienței lui William Wilson, într-o povestire de Edgar Poe („Multiplicare a personajului în conștiință"); *Oul dogmatic*, în care acentul cade pe „misterul increatului conceput ca finalitate, mai importantă în înțelesul ei primordial decât existența reală"; *Timbru* e „expresia perplexității, în legătură cu problemele pe care le suscită descoperirea lumii increate și eventuala ei reprezentare".

O ultimă secțiune este ocupată de studiul filozofiei lui Ion Barbu, în comparație cu a lui Nietzsche, în care își are sorginte, dar și de care se desparte: Ion Barbu vedea în unitate un car care „trage" aparențele, nu un generator, precum filozoful german.

Emil Moangă

MIRCEA ELIADE, *Coloana nesfârșită. Teatru*. Ediție și prefață de Mircea Handoca, Editura Minerva, București, 1996, XX+166 p.

Între numeroasele apariții Mircea Eliade, din ultimii opt ani, cea de față ocupă un loc aparte, prin inedit. Pentru prima dată sunt strânse într-un volum piesele de teatru ale scriitorului, puțin cunoscute chiar de către specialiști. Ediția reunește patru piese: *Iphigenia*, *„1241"*, *Oameni și pietre* și *Coloana nesfârșită*. Ordinea lor în volum ține seamă de cronologia redactării, începând cu anul 1937 și sfârșind cu 1970. Deși încercările n-au lipsit nici anterior (proiectul *Comedia morții*, de care vorbește în *Șantier* sau cel intitulat *Ciuma lui Caragea*), opera dramatică a lui Mircea Eliade este o creație de maturitate, nutrită din plin de gândirea teoreticianului și a istoricului religiilor și al miturilor, în așa măsură, încât piesele ne apar ca niște metafore ale conceptelor de bază propuse de savant. În țară, cu excepția *Coloanei nesfârșite*, acestea au fost cunoscute prin grija lui Mircea Handoca – autorul prezentei ediții – care le-a publicat în „Manuscriptum" (*Iphigenia*, în 1974) și în „Revista de istorie și teorie literară" (actul *„1241"*, și *Oameni și pietre*, în 1985 și 1986). Este remarcabil faptul că textul actualei ediții este îngrijit prin colaționare cu ultimele versiuni transmise lui M. Handoca de Eliade. De asemenea, prefața, modest intitulată „Cuvânt înainte", oferă cititorului informația necesară plasării pieselor în timp (ni se dau și date referitoare la punerea lor în scenă, acolo unde este cazul) și în contextul operei lui Eliade în ansamblu. În mare măsură, prefața suplinește aparatul de note și comentarii al unei ediții critice (evident, lipsesc variantele), furnizând informații despre geneza și receptarea pieselor (ca text și ca reprezentație), culese din presa vremii sau din memorialistica și corespondența scriitorului.

Mai puțin „actul" intitulat „1241" (mai puțin, întrucât avem a face doar cu un fragment), piesele lui Eliade reprezintă (re)interpretări de mituri și de simboluri. Din element pasiv, așa cum o aflăm în versiunile clasice ale mitului (fecioara sacrificată pentru ca oștile tatălui său să poată pleca, sub bune auspicii, la Troia), Iphigenia devine factorul activ al scenariului, transformă datul sorții – *moira* (decizia zeiței de a o sacrifica) într-o opțiune personală, evoluând astfel de la rolul de victimă a destinului la acela de erou. Moartea ei conferă sens ideii de sacrificiu ziditor, teoretizat de Eliade în *Comentarii la legenda Meșterului Manole*, iar mai târziu în tratatul de istorie a religiilor și în alte studii (Mircea Handoca semnalează în prefață chiar aspecte autohtone prezente în text: transferate din balada lui Manole și din *Miorița*). La rândul său, piesa *Oameni și pietre* este o ilustrare a simbolului *labirintului* – înțeles ca înaintare a eroului –, spune autorul, „spre propriul său centru, spre el însuși", iar în *Coloana nesfârșită* (piesa cea mai densă, alături de *Iphigenia*) avem o aglomerare de mituri, simboluri și metafore: Coloana este o *axis mundi*, un simbol ascensional, o metaforă a absolutului, dar piesa ni se prezintă și ca o reinterpretare a labirintului și a mitului Pământului („Terra Mater").

Din tot ce a scris Mircea Eliade în materie de dramaturgie, doar două titluri au cunoscut luminile rampei: *Iphigenia* – pe vremea directoratului lui Rebreanu la Teatrul Național, apoi în 1982,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

la același teatru, în sala „Atelier" – și *Coloana nesfârșită*, la Botoșani, în Franța și în Canada, în intervalul 1978–1983. De atunci au rămas într-o reverențioasă uitare. Fie că apariția volumului de față va atrage atenția regizorilor, fie că nu, lucrul esențial s-a produs. Prin grija lui Mircea Handoca și a Editurii Minerva putem (re)citi oricând teatrul lui Eliade – cu atât mai mult cu cât el se pretează și lecturii, iar ultima dintre piese a fost definită chiar de autor ca un text având această destinație.

Aurora Niță

FLORIN FAIFER, *Cordonul de argint*, Editura Universității „Al. Ioan Cuza", Iași, 1997, 176 p.

Aflat la a treia apariție editorială, Florin Faifer își întregește imaginea de reputat cercetător și istoric literar cu cea de critic literar. Textele adunate în acest ultim volum – scrise pe parcursul mai multor ani – sunt o prelungire a muncii de arhivar la *Dicționarul literaturii până la 1900*, de minuțioase explorări prin pagini de reviste obscure, de consemnare a ecoului la scrieri, așezate, unele, demult, pe rafturi prăfuite de bibliotecă. Dar – și aici se arată adevărata marcă a talentului – tot acest efort *se vede* (în notele bibliografice, în grija cu care sunt consemnate sursele, datele), dar *nu se simte*: cititorul nu este nici o clipă agresat de asemenea informații, care i-ar putea părea fastidioase. Dimpotrivă, fie că vorbesc despre Antim, personaj tragic, shakespearean, despre Al.Davila, ins paradoxal, despre blândul și demult uitatul prozator Al.I. Bassarabescu, despre fantastul călător N.Iorga, despre dramatismul sadovenian sau despre iluzia tragicomică a protocronismului, textele sunt dense, dar bine ritmate: ele se ofe-ră cititorului cu o grație și o putere de seducție, care fac agreabilă lectura.

În *Prefață adevărată despre un critic adevărat*, Liviu Leonte observa filiația călinesciană a criticului, vizibilă în „metoda" de analiză a operei prin re-compunere. Totuși Florin Faifer nu pare tentat să practice impresionismul, examenul critic, întemeiat numai pe judecata de gust; speculația își are întotdeauna rădăcinile bine înfipte în solul fertil al operei, remarcabilă rămâne însă știința dozării amănuntelor, mânuirea acestora cu dezinvoltă seriozitate. Dacă „marca" unui anumit călinescianism poate fi detectată în critica pe care o practică Florin Faifer, aceasta este vizibilă în interesul, câteodată mai viu, pentru personajul care scrie, decât pentru ceea ce el scrie. Analizând „complexul paternității", hieroglifa lui Al. Davila, criticul reia dosarul dramei *Vlaicu Vodă* și reface traiectul unei biografii de senzație, cu numeroase întorsături ale destinului: ficționalizarea discursului critic, plăcere vizibilă și la G. Călinescu, se vădește nu numai în alegerea unei asemenea personalități, autor al unei singure piese de rezistență din repertoriul național și poet veleitar, cu desăvârșire ratat, ci și în știința de a împleti firul narațiunii existențiale cu cel al exegezei operei, sugerând atotputernicia de neînțeles cu care lucrează destinul, capricios și crud. Maniera în care autorul este citit prin operă amintește și ea de G.Călinescu: din paginile de pasionată, mustrătoare oratorie ale *Didahiilor* se înalță silueta lui Antim Ivireanul, „cărturar cu o imaginație terifiantă a răului"; exegetul îi compune mitropolitului un portret indirect, prin operă, în care ființa morală și cea scriitoricească se contopesc: „Cu Antim, predica se consacră la noi ca gen de mare efect și audiență, trecând din pridvor în incinta însăși a literaturii.[...] Între legendă și istorie, între real și ireal, didahiile, respirând aerul pur al *Cărții cărților*, pleacă de la litera ei, însă dezvoltă, se poate spune, creator premisele pe care străvechile peripeții, ca niște basme doldora de tâlcuri, le oferă. Accentuate cu mistică fervoare, unduindu-se ca sub line adieri sau înăsprindu-se și congestionându-se în mânii viforoase, aceste cuvântări ar putea fi luate drept o emanație spontană a inspirației unui arhiereu cu improvizația fecundă. Este o iluzie. Lăsând impresia spontaneității, care de altfel, în unele pasaje, își are verva ei, ele sunt rostuite cu o competentă cunoaștere a unor canoane. Dar s-au detașat de corsetul strâmt al omiliei impersonale, rătăcită în

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

hățișul unor fade obscurități și ocolită de emoția care e un prim fior al artei. Aproape nimic rigid și trudnic în discursul viu, cu suavități curate și descărcări fulminante, al Ivireanului. În tipare care îi îngrădesc, dar nu-i conturbă imaginația, el toarnă o substanță abundentă, pulsatilă, trasă apoi prin țevăria fină a unui excurs teologic, având o finalitate moralizatoare rareori disimulată (p. 27)". Fibra romantică a călătorului care a fost tânărul Nicolae Iorga se întrevede în țesătura impresiilor sale de călătorie, nu numai în afirmarea preferințelor artistice – „divinul Sanzio" pălește în fața maeștrilor olandezi ca Rembrandt, ale căror tablouri mustesc de viață adevărată –, ci mai ales în maniera în care luminile și umbrele viziunilor lăuntrice se proiectează asupra faptelor trecutului: istoria cu tot ce are ea mai palpabil – Pompeiul calcinat, Palatul Dogilor din Veneția sau ruinurile năpădite de buruieni ale Sarmizegetusei – se însuflețește sub privirea vizionară a neobositului călător, ca și cum peste piatra amuțită sub povara secolelor ar trece de-odată, magic, o boare de viață venită din hăul timpului. „Paseismul" lui Iorga („trecutul singur are plenitudine, pe când viața imediată care se răsfață, uzurpatoare, poartă însemnele decrepitudinii", p. 83) îi prilejuiește lui Florin Faifer subtile glose, neconvenționale, în care „personajul", ce avea să devină savantul de mai târziu se dezvăluie ca un spirit neliniștit și fantast, deprins a contempla lumea cu măsura „ciclopică" a ochiului lăuntric. De altfel, în studiul despre tânărul peregrin N.Iorga, unul dintre cele mai frumoase din volum, exegetul cu cea mai mare autoritate al unui gen până la el pe nedrept ignorat – literatura de călătorii – sugerează lecția adâncă a unei experiențe esențiale de cunoaștere: traversând spații necunoscute, călătorul care știe să vadă și să întâmpine cum se cuvine alteritatea, își descoperă propria identitate; călătoria devine atunci un mai vast sau mai modest ocol prin care cel care îl înfăptuiește se întoarce, îmbogățit, la sine. Ca și textul *Antract. Semnele lui Hermes... în continuare*, un *post scriptum* la monumentala exegeză pe care a consacrat-o literaturii românești de călătorii de până la 1900, o trecere în revistă a modurilor de a visa ale lui *homo viator* contemporan, text ce ar trebui să-și găsească dezvoltări, pentru că pune în valoare alte vârste ale confruntării românilor cu ceilalți, studiul dedicat lui Iorga este condus după dialectica dialogului identității cu alteritatea.

De altfel, spiritul dialogic călăuzește constant demersul interpretativ al lui Florin Faifer. În primul rând, există dialogul cu autorul, a cărui personalitate este adusă la rampă, în lumina blândă a reflectorului critic, apoi dialogul cu opera, vizibil în substanța verbală a comentariului, ce împrumută vocabule și sonuri ale operei analizate. În studiul despre Antim, criticul îmblânzește agresivitatea neologismului inevitabil prin câte o vocabulă veche, cu parfum de cronică: „Imaginativul [Antim] este dublat de un suplu, chiar excesiv analist, ahotnic de interpretări nu neapărat canonice. *Vechiul* și *Noul Testament* sunt, pentru el, o besactea de simboluri care își așteaptă tâlmăcitorul (p.34)". Uneori, fraza comentariului împrumută ceva din topica ritualică a textului comentat, conferind o neașteptată greutate unui loc comun, astfel mult atenuat: „A fost această omologare a limbii române în ceremonialul bisericesc un proces anevoios și de durată, angajând, în atmosfera favorabilă emanată și de curentele de reformă, cărturari și clerici, din toate provinciile locuite de români, de la diaconul Coresi la mitropolitul Varlaam al Moldovei, de la Simion Ștefan la Dosoftei și până la traducătorii *Bibliei* de la București (p.21)". Vorbind despre vraja cuvântului rostit, sub puterea căruia trăiesc personajele sadoveniene, comentariul se contaminează de lirismul molcom și melodios al povestitorului: „Sunt, negreșit, și taine care nu se desferecă, închizând ca într-un ghioc zumzetul unor suferințe fără nume. Petrea Străinul, «cufundat în durerea lui neînțeleasă», nu va fi niciodată oaspetele unui han. Acolo, în ambianța prielnică aducerilor aminte, unde din vorbă în vorbă se încinge o prăznuire a cuvântului, taina dă în floare, desfăcându-se în istorii care mai triste, care mai senine. Personajul sadovenian este un *homo narrativus*" (p.126).

Dar dialogul cu opera se lasă citită și în atenția binevoitoare cu care criticul întâmpină textele literare comentate: niciodată, nici chiar atunci când consemnează eșecuri sau proiecte veleitare, doar parțial realizate, ca în cazul lui G.M. Zamfirescu, criticul nu afișează acel aer de superioritate care, adesea, face ca multe dintre paginile de cronică literară să devină antipatice; scriitorului nu i se dau lecții, el nu este ironizat, ci opera lui examinată cu migală, în încercarea – mărturisită, de altfel,– de a

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

desfășura din ea întreg *cordonul de argint* al semnificațiilor manifeste ori ascunse. Critica pe care Florin Faifer o practică este permanent traversată de o undă de simpatie, de înțelegere, aș spune umană, oricum dincolo de înțelegerea pur tehnică, profesională, cu atât mai reconfortantă pentru cititor.

Nu putem decât regreta că semnătura criticului – prezentă totuși în reviste la rubricile de activitate teatrală – apare mai rar decât s-ar cere; nu putem decât spera că următoarea carte va veni, nu peste mult timp, și va însemna, ca și aceasta, deopotrivă un „ospăț al cuvintelor și al spiritului".

Gabriela Duda

MARIAN POPESCU, *Oglinda spartă. Teatrul românesc după 1989*, Editura Unitext, București, 1997, 384 p.

Cronicar dramatic, eseist, critic și traducător de teatru, nu atât prin studiile de specialitate, întrucât a absolvit Secția română–engleză la Universitatea din București, cât prin vocație, opțiune și o temeinică pregătire de autodidact într-o profesie pe care a slujit-o cu pasiune și devotament, impunându-se, relativ repede, printre cunoscătorii reputați în domeniu. Volumele apărute de-a lungul anilor: *Chei pentru labirint* (1986), *Teatrul ca literatură* (1987) și *Drumul spre Ithaca. De la text la imagine scenică* (1990), pe de o parte, și constanta și bogata activitate publicistică în revistele de profil, pe de altă parte, stau mărturie indubitabilă. Întărită, dacă mai era nevoie, de funcțiile de director al Editurii Unitext și al periodicului „Semnal teatral" și de lector la Academia de Teatru și Film din București. În acest comprehensiv spațiu de preocupări se înscrie și cartea din urmă – *Oglinda spartă* (1997). Numai aparent derutantă, printr-o diversitate practic *sans rivages*, materia cuprinsă în sumar se adună convergent din varii direcții în același perimetru al teatralogiei, tinzând spre nenumărate „noduri gordiene" pe care autorul nu intenționează să le rezolve definitiv, decapitându-le operativ, mulțumindu-se, înțelept, să le comenteze și să le discute colocvial. Considerându-le din perspectiva unor împrejurări modificate, își exprimă propriile opinii, subliniind mai totdeauna necesitatea schimbărilor de profunzime, atât de necesare pentru prezentul și viitorul teatrului românesc contemporan ca literatură și ca spectacol. Cele, de fapt, nouă capitole: *Cultura și ieșirea din ghetou, Anglia și goana după Shakespeare, Teatrul și ieșirea din ghetou, Teatrul, între clădire, artă și instituție, De la critică la teatru, UNITER, Despre cenzură, Puncte de vedere* și *Despre regie*, constituie fațetele nenumărate ale unor problematici dense și variate care, asemenea unor „cioburi", scrise pe parcursul anilor și strânse laolaltă, sugerează ideea de globalitate, îndreptățind titlul *Oglinda spartă*, dar și de evoluție în timp, susținând pe aceea din subtitlul *Teatrul românesc după 1989*. Majoritatea intervențiilor au apărut începând din 1989 până astăzi și au fost redate fără cosmetizări majore, o altă parte, însă, menită să lipească între ele componentele ansamblului, a fost concepută anume înainte de predarea la tipar.

Așadar, cu toate că textul se alcătuiește pe îndelete din comentarii restrânse ca întindere, cel mai adesea, construcția realizată este pe drept cuvânt monumentală și solidă – una din prea puținele sinteze ale fenomenului teatral din România ultimilor ani. În acest fel, pornindu-se premeditat de la evenimente singulare sau direcții înnoitoare, de la opere și personalități implicate direct ori mijlocit în lumea teatrală, în sfârșit, de la multiplele aspecte, întrebări și posibile răspunsuri pe care le comportă aceste activități atât de complexe, autorul repune în discuție conceptele fundamentale și rosturile creației scenice într-o societate care aspiră spre o existență democratică. Expuneri analitice, constatări ale unor stări *de facto*, dialoguri polemice, cronici teatrale și, nu o dată, opinii și atitudini personale abordează aproape monografic, în genere, relația plurivocă dintre literatură, regie, actorie, configurații organizatorice și public, dintre teoria și practica spectacolului, într-un cuvânt, reliefurile mirifice, fără

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

exagerare, ale funcționării mai tuturor mecanismelor antrenate în mișcare de existența și dezvoltarea teatrului românesc din ultimul deceniu în strânsă legătură cu convulsiile cultural-politice din acest răstimp și cu frecvente și relevante referiri la manifestări similare sau dimpotrivă, din alte țări.

Apărută la singura editură consacrată Thaliei, Unitext, „istoria fragmentată" a lui Marian Popescu reprezintă o invitație adresată de autor nu numai specialiștilor în teatralogie de a participa la un imaginar colocviu, despre problemele scenei actuale, în folosul tuturor; în același timp, de ce nu, și o provocare constructivă la meditații realiste pe marginea unui domeniu destul de marginalizat, într-un prelungit timp tranzitoriu.

Stan Velea

STAN VELEA, *Adam Mickiewicz. Vârstele romanticului patriot.* București, Editura Medro, 1995, 210 p.

Prinși cu politica, prinși cu economia, nu mai înregistrăm apariția unor cărți care ne privesc îndeaproape. *Adam Mickiewicz* (1995) de Stan Velea ne prezintă un personaj important din istoria literară și politică europeană, a cărui personalitate a influențat în bună măsură și destinele țării noastre. Cel mai mare poet polonez a fost și un mare *luptător* în slujba libertății micilor popoare din centrul și sud-estul Europei. În redacția revistei „La Tribune des Peuples", pe care o conducea și care apărea în 1849, lucrau intelectuali francezi, belgieni, polonezi, spanioli, croați și români (Nicolae Bălcescu, Ion Brătianu). Prin articolele semnate de Mickiewicz, revista apăra mișcările de la 1848 din Polonia, Italia, Danemarca, Ungaria, țările slave și țările românești, împotriva marilor puteri care le reprimau cu brutalitate, conform coaliției reacționare numite Sfânta Alianță. Suntem imediat după 1848, an în care Franța, din nou revoluționară, începe să-și îndrepte atenția spre țările oprimate, și Mickiewicz încurajează această tendință. „Lucrarea pe care o începem – scrie în articolul *Programul nostru* – inspirată de ideea că va contribui la edificarea noii Europe, oricât de profund franceză ar fi conștiința îndatoririlor și a nevoilor ei, nu poate fi totuși înfăptuită cu mijloace exclusiv franceze.

Punem bazele unui organ democratic european – «La Tribune des Peuples». DecișI să promovăm și să apărăm drepturile Franței, în măsura în care ele se acordă cu interesele cauzei popoarelor din Europa, le chemăm pe toate să vină la această tribună, fiecare cu cuvântul său liber. Un grup de străini, care și-au dobândit un nume bun în țările lor prin vorba și viața plină de dificultăți și jertfe, va colabora frățește cu noi. Prin ei vom avea date sigure și precise despre cele ce se întâmplă în patria lor". Mickiewicz era un profet al neamurilor asuprite și în primul rând al țării sale, Polonia, ciopârțită de multă vreme în mod cinic de Rusia, Germania și Imperiul Austriac. Exilat în Rusia din 1924 (la 26 de ani), de unde va evada în Occident, Mickiewicz nu-și va mai revedea patria până la sfârșitul vieții. Profesor la Collège de France din 1840, alături de Quinet și Michelet, alți prieteni ai poporului român, apoi redactor al revistei amintite, poetul nu are astâmpăr, implicându-se în toate mișcările revoluționare ale vremii. În 1855, izbucnind războiul Crimeii, se deplasează la Constantinopol să lupte, în fruntea unei legiuni de polonezi, pentru eliberarea patriei sale atât de mult încercate. Moare, din păcate, de o epidemie înainte de a se avânta efectiv în luptă, finalul vieții sale amintindu-l pe acela al poetului englez Byron, pe care atât de mult îl admirase.

Mickiewicz este însă și unul din marii poeți romantici europeni, tradus și prețuit în toată lumea. În partea a II-a a monografiei sale, Stan Velea ne oferă și o antologie de texte (lirică, poeme, articole), întregindu-ne imaginea despre opera sa. O poezie programatică, o *Ars poetica* se intitulează *Romantism*: se repudiază aici raționalismul clasicist, în favoarea unei poezii a „inimii", a trăirilor necenzurate de norme uscate și absurde: fragmente din poemele *Pani Twardowska*, *Farys*, *Moșii* și

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

din epopeea sa devenită populară. *Pan Tadeusz*. Lucrarea se încheie cu o *Bibliografie a receptării în România*. Prima traducere o întâlnim în „Foaie pentru minte, inimă și literatură" (1843), cu titlul: *Frăgminte din cărțile pribegiei a lui Mickiewicz*. Apoi, în volumul său *Culegeri de poezii* (1854), Gh. Asachi traduce liber trei din baladele poetului polonez. Tot Asachi scrie și primul articol, *Adam Mickiewicz* (în „Gazeta de Moldavia", nr. 7, 1856). De la Asachi la I. C. Chițimia (care îi consacră mai multe studii) și până la Stan Velea însuși (cu capitolul din *Istoria literaturii polone*, I, 1986), numeroase sunt comentariile și trimiterile la Mickiewicz, semnate de I. Voinescu, N. Bălcescu, Radu Rosetti, P. P. Panaitescu etc.

Marian Vasile

CLARA LILIANA DRAGOȘ, *Anglia – model în cultura română modernă (1800–1850)*, București, Editura Tehnică, 1996, 184 p.

Teză de doctorat la origine, cartea Clarei Liliana Dragoș, cadru didactic la Universitatea clujeană, este în același timp o carte de informație și de interpretare modernă, situată în sfera istoriei mentalităților. Ea își fixează obiectivul asupra epocii de început a secolului trecut (1800–1850), când, în condițiile schimbate de dezvoltarea impetuoasă a capitalismului englez, Țările Române intră mai acut în sfera de interes a Angliei pentru mărfurile care puteau fi procurate de aici, pentru comerțul înfloritor pe care porturile noastre dunărene îl ofereau navelor de comerț engleze. Astfel, în urma unor înțelegeri cu Poarta, se ajunge ca după ambasada pe care o avea la Constantinopol, Anglia să poată deschide ambasade secundare în țările noastre, adăpostind pe trimișii și reprezentanții Companiei Levantului. Primul consul englez la București este înregistrat, în 1800, în persoana lui Francis Summers, urmat de Castleregh și Wilkinson (1815–1825), de Blutte, Colquhoun și alții, care s-au implicat serios în politica Țărilor Române, uneori oprind, prin intervenția lor, agresiunea rusească. Contactele dintre cele două țări se înmulțesc prin vizite reciproce, numărul relațiilor de călătorie despre români scrise de englezi, crescând simțitor, în timp ce în Transilvania au fost create mai multe cercuri puritane de către studenții ardeleni, întorși de la studii din Anglia. O schimbare radicală de optică este adusă de apariția și dezvoltarea presei românești, când știrile și informațiile despre Anglia cresc simțitor și ca reflex al preocupărilor localnicilor pentru politic oferit de sistemul politic englez, întemeiat pe o monarhie constituțională și pe un sistem parlamentar cu bază cenzitară, liberalismul englez exercitând asupra românilor o fascinație ce nu poate fi stăvilită. G. Barit, joacă în acest sens un rol esențial, publicând în gazetele sale numeroase articole despre viața politică și economică engleză și subliniind importanța sugestiilor multiple ce ne pot veni din această direcție, deoarece, „Britania este acel stat al Europei în ziua de astăzi care slujește de barometru pentru cele mai multe schimbări din lume", cum scria el în 1843, lăudând apoi alte două virtuți ale britanicilor, prudența și cumpătarea. Este furnizat, ca atare, un mare număr de informații despre civilizația și cultura engleză. Luându-se în discuție mai toate instituțiile sociale politice engleze (monarhia, parlamentul, justiția), dar și industria, comerțul, agricultura, știința și tehnica, presa, cartea engleză, educația, arta, cu numeroase exemple și mărturii asupra modului cum aceste sectoare de activitate sunt percepute la nivel românesc. Partea forte a cărții o constituie desigur capitolul, *Receptarea fenomenului literar englez*, unde ni se oferă date importante din Milton, Pope, Young, Gray, Byron, W. Scott, Coper, Bulwer-Lytton, Dikens, Defoe și alții, insistându-se asupra rolului deosebit jucat la noi de poezia lui Byron (cel mai tradus dintre poeți) și Shakespeare, cartea Lilianei Dragoș având meritul de a aduna la un loc toate informațiile de până acum și de a le organiza într-o formă coerentă.

Mircea Popa

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ROBERT STOREY, *Mimesis and the Human Animal. On the Biogenetic Foundations of Literary Representation*, Nothwestern University Press, Evanston, Illinois, 1996.

O singură operă literară este analizată de Robert Storey, care parcurge de-a lungul a aproape două sute de pagini o serie globală de teorii ce își au determinare în darwinism, pentru a o explica – până la urmă prin chiar teoriile romancierei: idei metafizice, etice și psihologice nu tocmai înrădăcinate în „scientism"-ul atât de apropiat autorului acestei expuneri savante. Romanul se numește *A Fairly Honourable Defeat* (1972) și este scris de Iris Murdoch. Celelalte trimiteri la alte opere sunt justificate în primul rând prin faptul că oferă *mastery* (autoritate, perfecțiune), asigurând un număr suficient de personaje parcă dornice să împrumute și alte măști.

Cartea începe cu un lung discurs despre sociabilitate și factorul visare (dar sociabilitatea implică aici coabitarea animal/om în același cămin), și pentru că sociabilitatea înseamnă ființare, conștiință de sine, va prima o lungă explicație științifică pentru a arăta de ce câinele autorului este „sociabil în mod zgomotos" (titlul capitolului este „I am I because My Little Dog knows Me"). Demersurile sunt multidisciplinare și se face apel la antropologie, sociologie, biologie, etologie, genetică, fiziologie, atât de covârșitor, încât nu ne mai mirăm că primul citat științific în secțiunea privind „identitatea" aparține unui antropolog (identitatea ca opțiune). Urmează o anatomie a emoțiilor (cum apar, cum se modifică), prilej pentru o foarte largă și exhaustivă expunere a unor lucrări de neurologie („cine nu cunoaște neurologie nu are dreptul să se ocupe de psihologie", scrie autorul în finalul cărții). Capitolul se încheie cu un avertisment: nu este scuzabil cel ce se prevalează de provocarea lui Darwin și va trata despre omul social ca despre un miracol izolat.

Capitolul al doilea este dedicat construcției genetice a sociabilității, în punctul de începere fiind un citat de Iris Murdoch, „o jumătate de adevăr": „ființele umane sunt în mod natural egoiste". După prezentarea unor teorii despre selecția genetică, determinarea patriarhalismului și a căsătoriei este explicată prin date biogenetice (deseori, ca primă emergență a unui act „mimetic", este amintit conceptul de „replicators" – copiatori, reproducători –, „evoluția este manifestare externă și vizibilă a supraviețuirii diferențiate a reproducătorilor alternativi"; genele sunt „replicators", organismele – nu). Este citată aici și o teorie din „sociobiologia sacrului", dar rezultatul este pesimist: discursul „sanctificat" este discurs obscur, adesea ambiguu, mediu ininteligibil. Și pentru că este vorba despre om, o corecție severă a teoriei freudiene și, în general, a celei poststructuraliste (Foucault și Lacan sunt adesea citați cu vădită idiosincrazie) este aplicată de Storey.

Creierul este pentru Storey o „mașină darwiniană", iar spiritul și gândirea nu pot fi discutate decât plecând de la neurologie (sunt amendate aici – parcă umoral – „Lacanian fantasy" și „Foucauldian delirium"). Dacă în primele capitole omul este „un obiect antropologic", al cărui comportament „trădează un soi de gramatică biogenetică", omul devine acum „subiect" (creuzet al „cunoașterii sofisticate" și al voinței). Discursul începe cu o analiză a psihologiei infantile. Dintre „stimulii realității", cel mai important este cuvântul, iar copilul este influențat lingvistic într-un mod afectiv, pentru că – aflăm aici – sinestezia îi este obișnuită până la vârsta adultă. Bineînțeles, sunt amintite teorii de ultimă oră despre limbaje (Jackendoff este deseori citat): „stabilizare lingvistică", „codare lingvistică" etc. Un paragraf este consacrat metaforizării ca treaptă a competenței lingvistice: imaterialul este în mod obișnuit exprimat prin material și interacțiune fizică. De aici se trece la narațiune: probabil cea mai remarcabilă dezvoltare a „comunicării umane a fost evoluția unui mediu verbal", care este narativ. Sunt enumerate și descrise funcții ale narațiunii: „aduce tânărul *în* cultură", contribuie la „păstrarea păcii". Ideea autorului este că narațiunile sunt cu atât mai ambigue, cu cât mai activ angajați sunt cei mai mulți dintre membrii unei culturi în elaborarea acestora: o linie între „exceptional" și „canon" va fi tot mai greu de trasat (ca în „Multiculturalism", scrie Storey). Și pentru că narațiunea și conceptualul sunt impulsiv antitetice (deși generalizările narative duc la

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„stabilizarea conceptuală"), ceea ce metafora este adesea pentru lumea conceptualizată, narațiunea este pentru cea socială. Transformarea narațiunii în logică se face prin „sinele verbal". Cunoașterea logică este exclusiv lingvistică, pe când cea narativă poate implica metareprezentări atât lingvistice, cât și nonlingvistice. În continuare, Storey explică faptul că sinele este o „structură" care conține o „narrative gravity" ce poate genera gândire prin și datorită constrângerilor nonverbale: de exemplu, un gând poate apărea instantaneu în formă care nu este nici cuvinte, nici imagini. Narațiunea poate să fie emanată nu numai din matricea discursului cultural, ci și din o paradispoziție comportamentală, ceea ce denumește popular „temperamentul" care selectează narațiuni despre sine în modul cel mai „congenial".

Partea a doua a studiului dedicată „cărții", începe cu următoarea sentință: subiectul (uman) este scrutător și producător de sens pentru că este un mecanism dirijat de gene care s-a dezvoltat pentru a trăi prin propria sa înțelepciune. Ca instrument de adaptare socială, narațiunea asigură „mașinii darwiniene" un mod de a transcende propriile sale fundamente. Urmează o lungă expunere despre tipuri de narațiune și de lectori. Arta se separă de cotidian prin faptul că produce „artifact" și o elevație a propriilor obiecte, transportându-le într-un tărâm diferit calitativ de mundan. Realitatea este elaborată, reformată, particularizată, oferindu-i-se magie, frumos, putere spirituală sau semnificație. Este amintit aici formalistul rus Victor Shklovski, care subliniază că scopul artei este de a ne conduce la o cunoaștere a obiectului prin privire, în ciuda recunoașterii; obiectele sunt „înstrăinate" și „complicate", iar arta provoacă o percepție de durată și „laborioasă". Urmarea firească este o discuție despre ficțiune și lector, accentul căzând pe orizontul de așteptare al lectorului adult și pe lectorul ludic.

Trecând prin Iarthes (funcția narațiunii nu este de a reprezenta, ci de a constitui un „spectacol", nu de ordin mimetic), Platon și Auerbach, este amintit și Aristotel: arta imită natura, producând o structură, ca și natura; forma este imanentă materialității și totul evoluează spre împlinirea propriei entelehii. Ceea ce realizează mimesis-ul este „un dublu și nu o copie" a lumii, dublu germinat de viața umană și care își are entelehia în „forma semnificantă" (citat din Robert Frye).

Următorul capitol cuprinde un studiu al tragediei și comediei. Tragedia este rezultatul unui „conflict biogramatical": ea tratează despre natura și sursa puterii care afectează subiectul uman (care de cele mai multe ori este dezastrul imanent al faptelor umane). Comedia este analizată în trepte: teorii despre originea râsului (o descriere a filogenezei dezvoltării râsului la primate), nașterea comediei, satira nu este o specie a comediei, descrierea a trei tipuri de personaje comice („the fool", „the wit", „the rogue") care își au originea în așa-numitul Trickster al narațiunii orale.

În ultimul capitol se face o analiză a romanului scris de Iris Murdoch, după ce sunt parcurse câteva idei cuprinse în alte studii ale romancierei. Iris Murdoch gândește ca un etiologist când scrie că ființa umană nu este în mod fundamental egoistă sau altruistă, ci mai degrabă un amalgam complex de comportamente disparate care concordă spre căi adesea funcționale în mod instinctiv. În virtutea considerațiilor sale etice, ea își caracterizează propriile romane ca „închise" sau „deschise". Cele închise sunt mici, clare, „cristaline", autosuficiente. În cele deschise domină o sensibilitate shakespeareană: personajele exprimă o anumită psihologie apropiată de cea a scriitoarei; „autonomia" le este permisă prin „toleranța" autorului. Ideea lui Storey este că Iris Murdoch, în *A Fairly Honourable Defeat*, se desparte și de Platon și de Freud: pentru că ego-ul auctorial, „timid și egocentric", ar conduce la crearea unui haos „fără formă și fantast" (așa este considerată de către Storey transcendența platonică) prin simplu act mimetic. Faptul că autoarea a conceptualizat acțiunea romanului într-o metaforă drastică, făcând din roman un „mit teologic", duce la parodiere: absența coerenței mimetice a narațiunii.

Emil Moangă

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

The Review of Literary History and Theory

Year XLV **No. 3 – 4** **July – December 1997**

CONTENTS

CENTENARY TUDOR VIANU

DAN GRIGORESCU, A Spiritual Model 185
FLORIN MIHĂILESCU, Tudor Vianu or the Objectivity as a Spiritual Pattern 189
AL. SĂNDULESCU, Re-reading *Arta prozatorilor români* 195
GABRIELA DUDA, The Actuality of Tudor Vianu's Stylistics 203
GEORGE GANĂ, Tudor Vianu in Two Trips 211
VASILE LUNGU, The Professor of European-ism 221
TUDOR VIANU, Unknown Manuscripts: Problems of Literary Interpretation; The Sense of Body and Sports in Modern Culture; Newspapers and the Art of Printing; Lecture: *On the Metaphor*, given at the Cluj University, December 4th, 1939; Ideas, People and Facts. – The Epicureism of the Crowds 227
BOOK REVIEW: *Letters to Tudor Vianu*, III (1950–1964). An Edition by Maria Alexandrescu Vianu and Vlad Alexandrescu; notes by Geo Şerban; afterword by Florin Ţurcanu, Minerva Publishing House, Bucharest, 1997 (*Emil Moangă*); *Tudor Vianu in the Literary Criticism*, foreword by Zoe Dumitrescu Buşulenga, an Anthology by Emil Moangă and Daniel Cristea-Enache, coord. Dan Grigorescu, Edit. Floarea Darurilor, Bucureşti, 1997 (*Constantin Hârlav*); VASILE LUNGU, *The Life of Tudor Vianu*, Minerva Publishing House, 1997 (*Nicolae Mecu*) 243

COMPARATIVE LITERATURE AND LITERARY THEORY

MICHAELA ŞCHIOPU, The Remembrance of a Professor: Ramiro Ortiz 247
ELIZA MIRUNA GHIL, The Status of the Comparative Literature in the American Universities Today 257
ALEXANDRA CIOCÂRLIE, *Indignatio*–Ethical Sense and Rhetorical Sense 267
ALEXANDRA CRĂCIUN, The Shadow of Cervantes 281

OUR CLASSICS

AUREL SASU, Literature and History 289
RODICA ŞTEFAN, The Naturalism in the Romanian Drama. Mihail Sorbul 295
LAURENŢIU HANGANU, Decadence and Sexuality: the Image of the „Fatal Woman" in Mateiu I. Caragiale's Work 307

RITL, XLV, 1997, nr. 3–4, p. 183–344, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

GLOSSES

PAUL CERNOVODEANU, Autonomous Fragments from the Chronicles of Danovici Type .. 317

BOOKS AND REVIEWS

ZILOT ROMÂNUL, *Complete Works* (Cristina Bârsan); DAN HORIA MAZILU, *Introduction to Dosoftei's Work* (Cristina Bârsan); DRAGOŞ MOLDOVEANU, *Dimitrie Cantemir between Orient and Occident* (Cristina Bârsan); ELENA NICULIŢĂ VORONCA, *The Traditions and Beliefs of the Romanian People Brought Together and Arranged in Mythological Order* (Viorica Nişcov); ION AGÂRBICEANU, *Works. 15. Novels, The Fall* (Constantin Hârlav); ALEXANDRU CIORĂNESCU, *Ion Barbu* (Emil Moangă); MIRCEA ELIADE, *The Endless Column. Theatre* (Aurora Niţă); Florin Faifer, *The Silver Belt* (Gabriela Duda); MARIAN POPESCU, *The Broken Glass. The Romanian Theatre after 1989* (Stan Velea); STAN VELEA, *Adam Mickiewicz. The Ages of the Romantic Patriot* (Vasile Marian); CLARA LILIANA DRAGOŞ, *England – A Model for the Romanian Modern Culture (1800–1850)* (Mircea Popa); ROBERT STOREY, *Mimesis and the Human Animal. On the Biogenetic Foundations of Literary Representation* (Emil Moangă) 327

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Tipografia "ILEX"
Tel. / Fax: 01 – 250.22.81

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

Anul XLV, 1997, nr. 3–4 (iulie – decembrie)

ISSN 0034-8392

Cărțile și revistele publicate de Editura Academiei Române pot fi procurate din următoarele librării din București:

Librăria ACADEMIEI, Calea Victoriei nr. 12 A, tel. 313 85 88

Librăria LUCEAFĂRUL, B-dul Unirii nr, 10, bl. 7 B, tel. 315 56 74

Librăria MINERVA, Calea Victoriei nr. 126, tel. 650 39 43

Librăria EMINESCU, B-dul Regina Elisabeta nr. 5, tel. 315 87 61

Librăria SADOVEANU, B-dul Magheru nr, 68, tel. 211 29 65

Librăria UNIVERSUL, Calea Moșilor 62–68, tel. 315 70 70/119

Centrul de Carte al Editurii Academiei, Calea 13 Septembrie nr 13, tel. 411 90 08; 410 32 00 și 410 38 46 /2012 sau 2811

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro